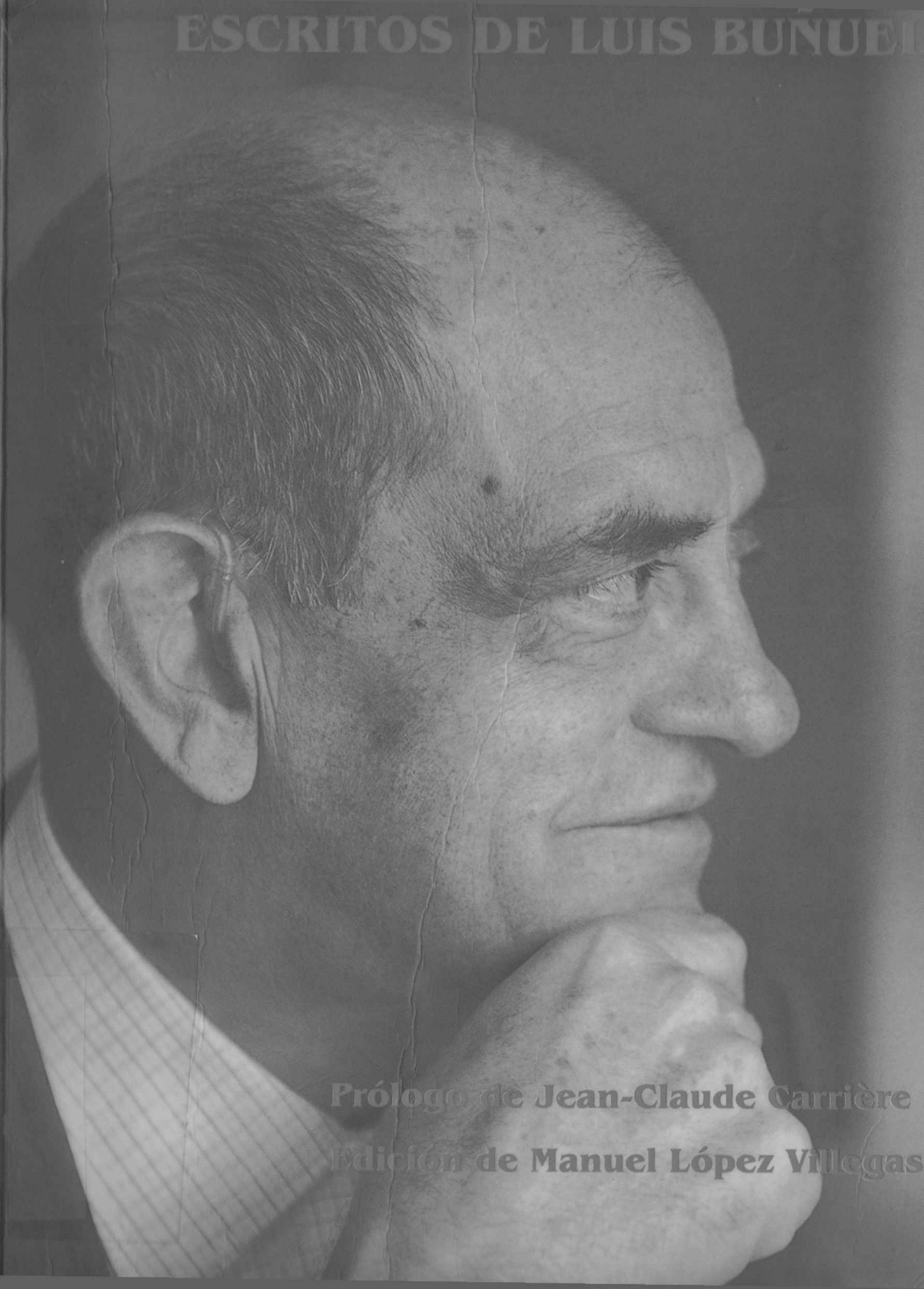
ESCRITOS DE LUIS BUÑUEL



Prólogo de Jean-Claude Carrière

Edición de Manuel López Villegas

e de Jean-Claude Carrière
31) se refleja fundamental-
nte en su trabajo como guio-
ta, entre otras facetas. Su
ortación fue significativa en
obra de Buñuel, especial-
nte en su etapa francesa y,
jo el dictado del aragonés,
cribió su biografía *Mi último*
spiro. Su prestigio le ha su-
esto colaborar con directo-
s tan reconocidos como Louis
alle, José Luis García Ber-
nga, Marco Ferreri, Milos
rman, Pierre Étaix, Jean-
uc Godard, Juan Luis Buñuel,
c. Asimismo, ha realizado va-
os cortometrajes.

Manuel López Villegas
970) es doctor por la Facultad
e Ciencias de la Información
e la Universidad Complutense
e Madrid. Su tesis doctoral, *El*
arqués de Sade en la obra cine-
atográfica de Luis Buñuel, fue
ditada por el Instituto de Estu-
ios Turolenses en su Colección
uis Buñuel (*Sade y Buñuel,*
998). Actualmente compagina
us clases de imagen y sonido
on la investigación cinemato-
ráfica en general y de la obra
e Buñuel en particular.

896330
ologia

ESCRITOS DE LUIS BUÑUEL

FUNDIDOS EN NEGRO

COLECCIÓN FUNDIDOS EN NEGRO
Director: Joaquín Rodríguez.

Editorial Páginas de Espuma agradece la colaboración de los herederos de Luis Buñuel, muy especialmente de Pedro Christian García Buñuel, sin cuya amabilidad y generosidad la realización de este libro no hubiera sido posible.

Este libro ha recibido subvenciones del Instituto de Estudios Turolenses a través de su Colección Luis Buñuel y de la Comisión del Primer Centenario del Nacimiento de Luis Buñuel.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Primera edición: febrero de 2000

ISBN: 84-931243-0-3
Depósito legal: M-3498-2000

© Del prólogo en español, Jean-Claude Carrière y Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2000
© De la introducción, textos de las portadillas y la traducción del prólogo, *Sobre el amor* y *Un perro andaluz*, Manuel López Villegas, 2000
© De la traducción de *Autobiografía de Luis Buñuel,* Manuel López Villegas y Mª Concepción Flores, 2000
© De la traducción de *Viridiana,* Mª Concepción Flores, 2000
© De la traducción de *Tierra sin pan,* revista *Nickel Odeon,* 2000
© De las ilustraciones de las pp. 41 y 133, Jean-Claude Carrière, 2000
© De las fotografías de portada y las pp. 159, 227 y 279, y la traducción de *La jirafa,* Pedro Christian García Buñuel, 2000
© De las fotografías de las pp. 17s., 71, 121 y 211, Archivo familiar de Luis Buñuel, 2000
© De la fotografía de la p. 17i., Alfonso de Lucas, 2000
© Herederos de Luis Buñuel, 2000
© De esta portada, maqueta y edición, Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2000
c/Madera 3, 1º izq. 28004 Madrid
Fax: 915 224 948 E-mail: ppespuma@arrakis.es

Composición: equipo editorial.
Impresión: Omagraf, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain.

-896.323

-896.330

R-F. 3760

LUIS BUÑUEL

ESCRITOS DE LUIS BUÑUEL

Prólogo de Jean-Claude Carrière

Edición e introducción a cargo de Manuel López Villegas

PÁGINAS DE ESPUMA

37693
R-4

París 4 Marzo 74

Creo que la
lea de sus amigos esta inspirada mas
a por el interes objetivo de una antologia
mi "obra literaria" por una cierta sim-
tia hacia mi cine. No creo en cambio
e mis "escritos" tengan valor por si
ismos aunque bien puedan completar una
iografiá. Han sido publicados ya alguna
z y en el libro proximo a aparecer de Max
ub se reunen varios de ellos. Por consi-
iente aunque agradeciendoles su propo-
to me niego a acceder a su peticion
rimero por pudor y luego para li-
rarles de un fracaso.

Abrazos de
Luis

CARTA DE LUIS BUÑUEL

París, 4 marzo 74

Creo que la idea de tus amigos está inspirada más que por el interés objetivo de una antología de mi «obra literaria», por una cierta simpatía hacia mi cine. No creo en cambio que mis «escritos» tengan valor por sí mismos aunque bien puedan completar una biografía. Han sido publicados ya alguna vez y en el libro próximo a aparecer de Max Aub se reúnen varios de ellos. Por consiguiente, aunque agradeciéndoles su propósito, me niego a acceder a su publicación, primero por pudor y luego para librarles de un fracaso.

Abrazos de

Luis

PRÓLOGO

A Buñuel no le gustaba su escritura[1], su letra, como se dice en español. Detestaba escribir a mano y prefería redactar su correspondencia a máquina, tecleando con dos dedos.

¿Le gustaba escribir? No creo. Era un hombre de silencios, de meditación. Durante el trabajo sobre el guión, se encontraba tremendamente a gusto con los múltiples juegos y laberintos de su imaginación. Vivía ahí los mejores momentos de su vida. Le gustaba reír, jugar, improvisar, contar historias –a veces la misma historia varias veces en un mismo día, pero con sutiles variaciones–. La pesadez del rodaje, que aceptaba como una carga necesaria (que realizaba lo más rápido posible), le aburría un poco. El cine, decía, es un encargado de vestuario que os presenta de repente dos pares de zapatos y os pregunta: «¿Cuáles para la escena del baile?». Y es necesario responder. El director de cine es aquel que no puede permitirse responder: «No sé» o «No me importa».

¿Pero la escritura? ¿El trabajo solitario en una mesa? Buñuel lo practicó en raras ocasiones. Ni siquiera eligió nunca un escritor como personaje. Llegaba a envidiar la soledad y la ocupación psíquica, reservadas al pintor; nunca las del escritor. No escribió sus guiones, salvo en una o dos excepciones. Ese trabajo quedaba destinado a su guionista (yo lo he sido durante dieciocho años), encargado de dar forma, durante la noche, a las notas con frecuencia desordenadas, incluso incoherentes, tomadas durante las improvisaciones del día. Después, a la mañana siguiente, releíamos juntos los esbozos de las escenas, los descartábamos a menudo, otras veces los corregíamos, y así sucesivamente.

Se mantuvo a cierta distancia de la escritura. La película se agitaba y hablaba ya en su cabeza. El paso al papel, que tiende a enfriar las cosas, le parecía difícil, casi peligroso o, en todo caso, arriesgado.

---

[1] No es mi caso.

Sin embargo, en su juventud, tuvo la tentación de escribir, e incluso escribió –como veremos– poemas, artículos, proyectos de películas. Tenía cosas que decir: creo que todo el mundo está de acuerdo con esto. Tenía también, como frecuentemente se ha dicho, una predisposición natural al surrealismo, cuya marca se verá aquí nítidamente. Escribió con Dalí y realizó *Un perro andaluz* antes incluso de conocer las actividades del grupo de París.

Más tarde, convertido en cineasta, practicó en sus diferentes variantes lo que podríamos llamar escritura asistida, con un colaborador, igual que hacía con los guiones. Yo escribí algún texto que se encuentra en este libro no exactamente bajo su dictado, sino después de largas conversaciones y notas precisas. «El canto del cisne» es el final de *Mi último suspiro,* el único libro que Buñuel firmó en toda su vida y que yo escribí. Sin embargo, lo redacté con él en México trabajando tres horas diarias mano a mano y osando escribir: «Yo, Buñuel...». Dieciocho años de trabajo en común me autorizaban a ello. De todas formas, lo releía todo rechazando en ocasiones una frase o dos (raramente), o cambiando algunas palabras.

Era un buen lector, e incluso bastante culto. La lectura fue, junto con el deporte, la gran afición de su juventud. Le gustaban especialmente –y le gustarían toda su vida– los novelistas franceses de finales del siglo XIX –Huysmans, Mirbeau, Pierre Louÿs–, que todavía emanaban, en la España de 1915-1920, «un fuerte olor a azufre». Le gustaba Galdós, y las novelas picarescas (*El lazarillo de Tormes,* sobre todo) y el romántico Bécquer, y *El monje,* de Lewis. Conocía a los novelistas rusos, a Dostoievski especialmente, circunstancia que sorprendió a André Gide cuando se conocieron en París. Entre los escritores surrelistas colocaba por encima de todos a Benjamín Péret, para él el más inocente, el más natural, el más fresco. «El surrealismo fluía de sus labios», decía a menudo.

Pero era, creo, un cineasta nato. Si tuvo en su juventud tentaciones poéticas, lo abandonaron en el momento de su encuentro con Lorca, en Madrid, en la Residencia de Estudiantes. Aunque no se sentía muy atraído por el teatro de su amigo, por contra, le gustaba mucho su escritura poética. Llegó a copiar de su propia mano un poema que Lorca había escrito para él a lápiz, y que se estaba borrando. De vez en cuando, incluso años más tarde, repetía algunos versos del *Romancero* que recordaba repentinamente.

Decía que Lorca, sin ninguna duda, le había abierto las puertas de otro mundo, el de la expansión. En París, a donde fue con veinticinco años, el descubrimiento de las películas rusas y alemanas (de Fritz Lang y Murnau fundamentalmente) le revelan su verdadero camino. Había nacido para eso, para esa explosión sobre una pantalla blanca.

Su reticencia literaria (podría hablarse incluso de timidez) hace todavía más preciados los textos que vamos a leer, salvados de un probable naufragio. Son los fragmentos de un escritor que habría podido ser, un escritor perdido, un escritor fantasma oculto tras un cineasta inmenso. Pero el hombre está ahí, para quien lo conozca bien, presente en cada palabra, sarcástica y sentimental, brutal y púdica.

Se diría que observa el mundo a través de las palabras como a través de un objetivo. Será sin duda sorprendente encontrar una conferencia sobre el guiñol, los comentarios sobre *La dama de las camelias* o sobre «el bigote» de Adolphe Menjou. Todo Buñuel está ahí, o al menos casi todo: su oscura ironía, su decidido gusto por la paradoja, su secreta atracción por el melodrama. Se adivinará también, aunque no fue nunca verdaderamente confesada, su fascinación por el cine. Llegó a despreciar su propio trabajo, a detestar el arte en general, a declarar públicamente que quemaría gustoso los negativos de todas sus películas. A veces, al pasar ante las fachadas vulgarmente decoradas de algunos cines de Madrid, en la Gran Vía, llegó a encolerizarse y a decir que sentía vergüenza.

Esto no impide que en un texto incluido en este libro se defina el cine como un «lenguaje de signos cuasi perfecto». Este lenguaje pudo convertirse en arma para trastornar lo real, para romper las convenciones, para asesinar la pereza, «un arma maravillosa y peligrosa cuando es manejada por un espíritu libre». Es a la búsqueda de estos signos, de este lenguaje por inventar, a donde puede conducirnos este libro.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

INTRODUCCIÓN

La única literatura, la única poesía
que me gusta es la surrealista.

Luis Buñuel a Max Aub

En 1982 vio la luz un libro, editado por el *Heraldo de Aragón*, en cuya portada figuraba el siguiente título: *Luis Buñuel: obra literaria*. Se trataba del mismo autor que desde 1929 a 1977 había rodado más de una treintena de películas en tres países diferentes, el mismo que durante casi medio siglo había hecho temblar con su cine los cimientos del llamado orden social y moral. Los espectadores descubrieron entonces que el realizador que los había fascinado a través de la pantalla tenía o, mejor dicho, pudo haber tenido, una obra literaria que fue interrumpida para dedicarse al cine después de haber publicado poemas, críticas cinematográficas y cuentos durante casi toda la década de los veinte y primeros treinta en revistas como *Hélix, Horizonte, Ultra, La gaceta literaria, Le Surréalisme au Service de la Révolution, Cahiers d'art* o *La Révolution Surréaliste.*

Sin embargo, no era ésta la primera vez que los textos y escritos de Luis Buñuel eran presentados al público. En 1970, J. F. Aranda ya había ofrecido una importante parte de ellos en la biografía crítica que dedicó al director aragonés.

Unos años antes, en 1962, el crítico francés Ado Kyrou, también había dado a conocer algunos.

Durante los años setenta aparecieron diversas publicaciones, que no contaban con la aprobación del autor, y que reproducían retazos parciales de la «obra literaria» de Buñuel.

Por último, en 1985, en *Recordando a Luis Buñuel,* Pedro García Buñuel ofreció una más que notable selección de textos que incluía algunos prácticamente desconocidos, como la conferencia sobre el guiñol o el cuento *El ciego de las tortugas.*

Tras esta publicación sobreviene el silencio y durante casi quince años no vuelve a editarse nada en España, mientras que en otros países como Italia (*Scritti letterari e cinematografici*), Francia (*Le Christ à cran d'arrêt*), Holanda (*De verhalen van Luis Buñuel: De andalusische hond*), Alemania, (*Die Flecken der Giraffe*) o Finlandia (*Luis Buñuel Silmät*) aparecieron ediciones de dicha obra.

El presente libro tiene como fin romper ese silencio.

¿Era Luis Buñuel un escritor vocacional? Puede que sí. Él mismo nos contó que en los años de la Residencia de Estudiantes nunca pensó en el cine como oficio. En aquellos momentos sólo sentía inclinación por la literatura y la pintura. Sin embargo, escribir le suponía un gran esfuerzo y llegó a asegurar que era casi ágrafo, afirmación a todas luces exagerada pero que se ve respaldada por las declaraciones de Alberti a Max Aub: «Sé que le costaba un gran trabajo escribir y sufría muchísimo, y se pasaba las noches, según me comentaban Federico y los demás, escribiendo sus cosas literarias con un gran dolor, con un gran esfuerzo, hasta que insensiblemente fue descubriendo su verdadero camino»[1].

Buñuel y algunos de los autores más representativos de la llamada Generación del 27 estuvieron unidos durante años por una profunda amistad nacida en el seno de la Residencia de Estudiantes. Allí fue donde iniciaron estos jóvenes creadores sus primeras actividades artísticas. Pero, pese a su proximidad, los textos que comenzó a escribir entonces no tienen nada que ver con los de los poetas del 27. El Buñuel escritor está más próximo a una generación sin nombre que optó por la literatura de vanguardia. En ella podríamos situar a autores como Garfias, Chabás, el propio Buñuel o incluso el mismo Pepín Bello.

En las creaciones de aquellos primeros años pueden observarse influencias de muy diverso signo. Buñuel fue toda su vida un gran lector y en la época de la Residencia ya conocía a casi todos los autores rusos del siglo XIX, desde Chejov a Dostoievski, pasando por Lermontov, Turguenev y muchos otros. Pero también había leído a escritores de vanguardia francesa como Apollinaire y Cocteau y admiraba la obra de Ortega, Unamuno y Valle-Inclán. Aunque la verdadera influencia en su escritura venía principalmente de Ramón Gómez de la Serna. Los primeros textos de Buñuel están escritos a su sombra y contaban con la admiración de Ramón. No obstante ya se adivinaba su decidida e innata inclinación al surrealismo que aún no conocía.

Luego, ya en Francia, se acentuaron sus tendencias surrealistas: el ambiente que envolvía en aquellos años París espoleó a Buñuel a materializar sus creaciones más netamente surrealistas, aun antes de entrar en contacto con el movimiento que lideraba Breton. La entrada en el grupo, merced a la realización de *Un perro andaluz,* marcaría, paradójicamente, su final como escritor. La práctica totalidad de las críticas cinematográficas son de antes del 29; casi todos los relatos breves también; que sepamos, no volverá a escribir más poemas; después de *Hamlet*, del 27, no volverá a escribir más teatro, y lo producido a partir de esa fecha serán textos cinematográficos o autobiográficos. Sin embargo, hay una excepción: con los surrealistas Buñuel escribió *Una jirafa.*

---

[1] Rafael Alberti a Max Aub en *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1985, p. 286.

Puede decirse que *Una jirafa* es el eslabón entre el escritor perdido y el cineasta que fue. Mitad guión, mitad escrito literario, en este texto, de 1933, próximo a su separación del movimiento surrealista, está todo Buñuel en esencia.

Después de *Una jirafa* casi todas sus creaciones están de una u otra manera ligadas al cine. A través de sus primeras películas había descubierto su verdadera vocación.

¿Qué valor pueden tener hoy sus escritos? Él mismo contestaría que el interés que puedan despertar en el lector está más bien motivado por cierta simpatía hacia su cine que por el verdadero valor de los mismos. Me atrevo a corregir a Buñuel, o a completar su afirmación. Si es la fascinación por su obra cinematográfica lo que puede conducirnos a sus escritos no es menos cierto que su lectura aporta una visión complementaria y nueva del autor. Buñuel aseguraba que la única literatura que le gustaba era la surrealista, pero él era un escritor surrealista antes de saber lo que era el surrealismo. Su cine estuvo marcado por esta forma de ver, de imaginar, de pensar, ¿de actuar? Pero el suyo no era un surrealismo asimilado a fuerza de firmar manifiestos –hay que añadir que detestaba la adhesión a ninguna idea o causa a través de una firma–, sino que brotaba en él de forma natural y, en un principio, antes de su definitiva dedicación al cine, se materializó en forma de cuentos o poemas. Es ahí donde se manifiesta y radica el verdadero valor de lo recogido en este libro.

Buñuel quizá peca –perdón por la palabra– de honradez consigo mismo y se autodescarta como escritor. Hoy su obra literaria –y quizá esta expresión es exagerada– está absolutamente cubierta por la tremenda sombra de lo que ha sido su cine, pero aún hay tiempo de recuperar los textos de un escritor *pudoroso* y, tal vez, por qué no decirlo, *perezoso,* al que hemos perdido y del que sólo queda esta pequeña muestra.

Para finalizar, quisiera dedicar unas palabras de agradecimiento a todos los que han colaborado en la búsqueda y recopilación de los textos. Espero, sinceramente, que a la vista de la obra no recuerden la frase de

Buñuel: «Entre los muchos defectos de los españoles está el de la improvisación, que surge de la creencia de que lo saben todo». Con la absoluta certeza de desconocer aún muchas cosas sobre la persona de Luis Buñuel, sobre su cine y sobre su escritura, entrego al lector estas páginas. Quizá haya aún algún texto perdido, algún escrito dormido en alguna revista desconocida, algunas líneas ocultas en el baúl de un amigo, pero, salvando estas improbables ausencias, he aquí los escritos de Luis Buñuel, cineasta eterno y escritor desconocido*.

MANUEL LÓPEZ VILLEGAS

---

* Advertimos al lector que, excepto en algunos casos aislados que se ha modificado, la presente edición ha mantenido la particular puntuación de Luis Buñuel. Igualmente, se ha conservado la utilización de la palabra 'film' en vez de 'filme', así como los términos cinematográficos que el director escribía habitualmente en francés o inglés.

PRINCIPIO

Y FIN

Fotografía superior

Buñuel en su Primera Comunión.

Fotografía inferior

Buñuel fotografiado en México en torno a 1970.

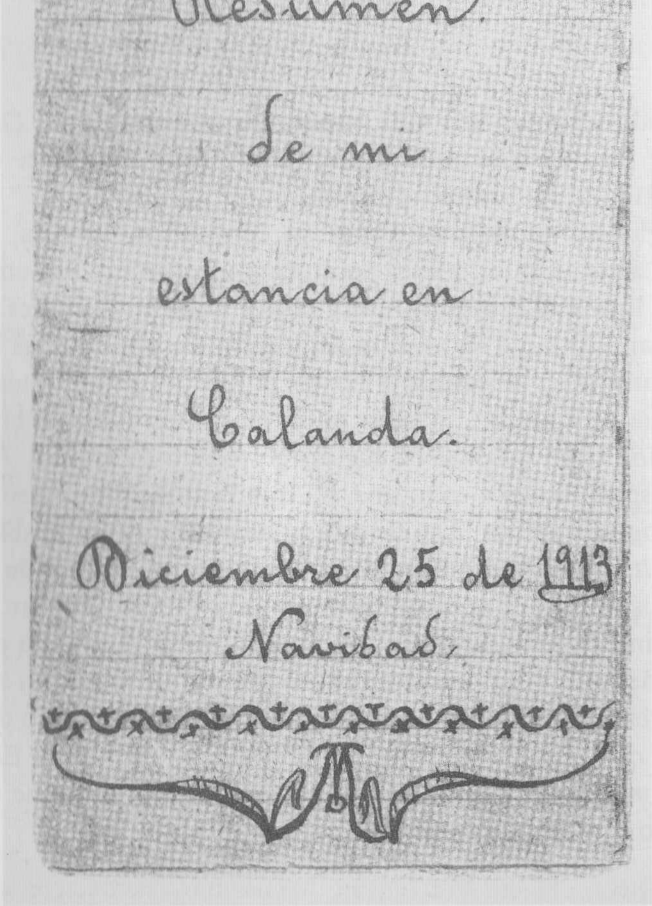
Soy un hombre tranquilo que habría querido ser escritor o pintor. Pero escribo con dificultad para un resultado que me gusta poco.

Luis Buñuel en *Pesimismo*

Casi todo un siglo, una vida, separa los fragmentos del *Diario de la estancia de Luis Buñuel en Calanda,* escrito entre diciembre de 1913 y enero de 1914, de *Pesimismo,* de 1980.

El diario del adolescente puede parecer, a simple vista, una mera curiosidad sin más valor que el puramente anecdótico. Sin embargo, en apenas una líneas, el autor nos revela ya casi todas las aficiones que le van a acompañar a lo largo de su vida: la religión, la afición a las bromas, el gusto por las armas, la lectura, el boxeo, la práctica de deportes, la charla en compañía de amigos... El texto es un magnífico complemento para la *Autobiografía* cuyo original en inglés fue redactado en Los Ángeles en 1939. En España la dio a conocer J. F. Aranda al incluirla en su libro *Luis Buñuel/Biografía crítica.* De su escasa difusión tuvo probablemente la culpa *Mi último suspiro,* las memorias que unos años antes de su muerte escribió Luis Buñuel en colaboración con Jean-Claude Carrière.

Por último, en *Pesimismo,* un Buñuel ya alejado pero aún próximo al del *Diario* de 1913, repasa casi toda su vida y obra, mostrando su desesperanza con respecto al futuro de la humanidad. Se trata de uno de los posibles finales que concibió para *Mi último suspiro* –que cierra *El canto del cisne*–. El mundo ha cambiado, pero a peor: «Sólo yo no he cambiado. Permanezco católico y ateo gracias a Dios».



Resumen.

de mi

estancia en

Calanda.

Diciembre 25 de 1913

Navidad.

FRAGMENTOS

DIARIO DE LA ESTANCIA DE LUIS BUÑUEL EN CALANDA

28 DE DICIEMBRE DE 1913

Después de haber almorzado fui a buscar a Pepe, que ya estaba bueno, y, juntos ya los dos, a Joaquín. Luego nos fuimos a jugar al billar y después, con el Emilio, a jugar a los naipes a mi casa. Como tocasen a misa de once nos fuimos a ella. Cuando terminó, a casa de Joaquín, en donde jugamos a los naipes nosotros tres y Carmen. Luego me fui a comer a casa de mi tío Santos. Como era día de Inocentes compré, para engañar a Aurelia y a Carmen, polvos de Euforbia, que hacen estornudar a cualquiera, pero, advertidas estas dos, el único inocente fui yo, pues habiéndolos probado para ver si era verdad que se estornudaba, estuve dos horas sin poderme contener [...].

29 DE DICIEMBRE DE 1913

Por la mañana, al vestirme, me puse las polainas, la canana con once cartuchos y el sombrero de campo, pues íbamos a ir a La Fuensalada a ver matar los cerdos y, al mismo tiempo, a ver si tiraba algunos tiros a los tordos, pero sólo nos saltaron unas garzas y cuervos, que antes de vernos se echaban a volar. Por otra parte, pájaros nos salieron a millares y no les quería tirar, pero cansado de no haber disparado un tiro fui a tirar a un pinzón, pero el intenso frío, la nieve y el viento tan terrible que hacía me entumecieron los dedos de tal modo que no pude disparar. Comimos allí y [...].

2 DE ENERO DE 1914

A las nueve y media fui a buscar a Joaquín. Mientras los otros dos jugaban, nosotros nos pusimos a leer *Marcof* [...]. Después de comer me fui a casa de Joaquín, donde estuvimos jugando con una vejiga de cerdo colgada del techo para pegarle puñetazos [...].

3 DE ENERO DE 1914

En almorzar fui a buscar a Joaquín y al Pepito y nos estuvimos los tres jugando en el comedor a las cartas. En que comimos fuimos a casa de don Luis a hacer paralelas y a tirar sable [...]. Después volvimos a casa a cargar clichés para fotografía [...]. Después de cenar estuvimos hablando un rato y nos fuimos a dormir, pasando el día superior.

AUTOBIOGRAFÍA DE LUIS BUÑUEL

Luis Buñuel
8802 Aschcroft Ave.
Los Angeles

American Film Center
For M. Schlesinger
1939

Nací el 22 de febrero de 1900, en Calanda, un pueblo de la provincia de Teruel, España.

Mi padre había pasado la mayor parte de su vida en América, donde, como mayorista, consiguió amasar casi una fortuna. Cuando andaba muy cerca de los cuarenta años decidió volver a su pueblo natal, Calanda, donde se casó con mi madre quien apenas tenía entonces los diecisiete. Yo fui el primero de los siete hijos de este matrimonio, los cuales viven ahora en España.

Mi infancia se deslizó en una atmósfera casi medieval (como en casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Considero necesario decir aquí (ya que esto explica en parte la dirección del modesto trabajo que he llevado a cabo más tarde) que los dos sentimientos básicos de mi niñez, que permanecieron en mí hasta la adolescencia, son el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una enorme fe religiosa, y una permanente conciencia de la muerte. Sería demasiado largo analizar aquí las razones. Baste decir que yo no era una excepción entre mis compatriotas, ya que ésta es una característica muy española, y nuestro arte, exponente del espíritu español, estaba impregnado de esos dos sentimientos. La última guerra civil, peculiar y feroz como ninguna otra, lo explicó muy claramente.

Mis ocho años de estudiante con los jesuitas sólo aumentaron estos sentimientos en lugar de disminuirlos. Hasta que obtuve el título de bachiller a los dieciséis años, se puede decir que no formé parte de la sociedad moderna. Fui a Madrid a estudiar. El cambio de la provincia a la capital fue tan asombroso para mí como hubiera sido para un cruzado que se encontrase de repente en la Quinta Avenida de Nueva York.

Cuando obtuve el grado de bachiller mi padre me preguntó qué quería estudiar. Yo tenía dos aficiones principales: una, la música (había realizado varios cursos de violín), y la otra, las ciencias naturales. Le pedí a mi padre que me permitiera ir a París a matricularme en la Schola Cantorum y continuar los estudios de composición. Él se negó, arguyendo que en la profesión de artista uno tenía más posibilidades de morir de hambre que de prosperar. Ésta era la actitud de cualquier padre español (y quizá la de un padre de cualquier otra nacionalidad). Halagando mi otra afición, me instó a ir a Madrid para estudiar la carrera de Ingeniero Agrónomo.

Por tal motivo, en 1917, me hallé instalado en Madrid en la Residencia de Estudiantes, que es realmente la única institución moderna de pedagogía en España; inspirada y creada, a imitación de las universidades inglesas, por la Institución Libre de Enseñanza.

Una cosa curiosa es que en España las carreras de ingeniero son las más difíciles y honorables que un joven puede seguir. La cosa más aristocrática que se puede hacer en España es estudiar para ingeniero o diplomático. Los únicos jóvenes que tenían acceso a estas carreras eran los que, además de tener la necesaria inteligencia y aplicación, tenían dinero suficiente, ya que su coste era excesivo para el modesto modo de vida español.

En Ingeniería Agrónoma existía la absurda situación de que, aunque era esencialmente una carrera de ciencias naturales, era necesario estudiar matemáticas durante varios años. Y si mis inclinaciones me llevaban al estudio de la naturaleza, no me sentía de ninguna manera inclinado a resolver ecuaciones de grado «n». Sin embargo, estudié matemáticas durante tres años. Con ello consiguieron hacerme odiar mis estudios.

Determinado a seguir mi propio camino y sin el permiso de mi padre, me matriculé en 1920 como alumno del conocido entomólogo español, Dr. Bolívar, director del Museo de Historia Natural de Madrid. Este año y el siguiente me dediqué al estudio de los insectos que, en lo que a mi futuro económico se refería, era mucho menos lucrativo que si hubiese estudiado música en la Schola Cantorum.

Trabajé con interés durante un año, aunque pronto llegué a la conclusión de que estaba más interesado en la vida y literatura de los insectos que en su anatomía, fisiología y clasificación.

Durante aquel tiempo entablé una estrecha amistad, en la Residencia de Estudiantes, con un grupo de jóvenes artistas que iban a influir fuertemente en la búsqueda de mi camino. Algunos de ellos se han hecho famosos, como el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, Moreno Villa, poeta y crítico, etc. Empecé a colaborar en publicaciones literarias de vanguardia, publicando algunos poemas y prefiriendo charlar con mis amigos en el café antes que sentarme ante el microscopio en el Museo de Historia Natural.

Mis nuevas inclinaciones literarias me hicieron comprender que mi meta era el arte y las letras, antes que las ciencias naturales. Así que cambié mi carrera y comencé a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, y me gradué en 1924.

No puedo decir que fuera un buen estudiante. Alternaba entre las interminables charlas de nuestro grupo de amigos y la escritura de poemas y los deportes. En 1921 llegué a ser campeón de boxeo *amateur* de España, porque, como dice el refrán, «En la tierra de los ciegos el tuerto es el rey».

Una vez acabada la carrera me encontré en una difícil situación. Mi única salida era intentar conseguir una plaza de profesor en un instituto o universidad, una profesión por la que yo no sentía vocación. Como tenía 24 años me di cuenta de que debía pensar seriamente en situarme, pero sin embargo me sentía más indeciso y perplejo que nunca. Éste es un defecto muy común entre los españoles. En lugar de formarse un joven de acuerdo con sus gustos y aptitudes, debe seguir el camino marcado por sus padres. El estudiante, una vez salido del seno familiar y sintiéndose independiente, se siente más atraído por vivir la vida que por estudiar. La Universidad española hacía muy poco, debe admitirse, para atraer a los estudiantes o inspirar afecto.

Mi nerviosismo e incertidumbre desaparecieron inmediatamente cuando mi madre me dio permiso para ir a París. Mi padre había muerto el año anterior.

En 1925 llegué a París sin tener ni idea de lo que iba a ser de mí. Quería hacer algo –trabajar, ganarme la vida– pero no sabía cómo. Continúe escribiendo poemas pero me parecía más bien un lujo de «señorito». Entonces, como ahora, yo estaba en contra del lujo y de los señoritos, a pesar de que, a causa de mi nacimiento, yo era uno de ellos.

Entre los muchos defectos de los españoles está el de la improvisación, que surge de la creencia de que lo saben todo. Debo confesar que este defecto fue una virtud para mí, puesto que gracias a él encontré mi camino en la vida, y en una profesión que parece ser definitiva para mí. Porque podía improvisar fui capaz de hacer mi debut como *metteur en scene*, en Amsterdam, dirigiendo la parte escénica de *El retablo de Maese Pedro*.

Había ido a París con una carta de presentación del ilustre pianista Ricardo Viñes. Un día, cuando lo visité, Viñes me dijo que el director de la orquesta holandesa, maestro Mengelberg, le había pedido que buscase toda clase de elementos artísticos en París, con el fin de representar en Amsterdam *El retablo de Maese Pedro*, una composición musical para orquesta, coro y escenificación, de Manuel de Falla.

La mencionada obra, quizá la más exquisita del maestro español, había sido representada sólo una vez, en el palacio de la princesa de Polignac, en París. La princesa había encargado expresamente a Falla que la hiciese.

El retablo de Maese Pedro era un episodio tomado de *Don Quijote de la Mancha*. En la obra están Don Quijote, Sancho y otros personajes de Cervantes que son presentados durante la representación de unas marionetas por Maese Pedro. En la representación en casa de la princesa de Polignac tanto los personajes de Cervantes como los títeres habían sido muñecos.

Se me ocurrió «improvisar»: sugerí a Viñes que los personajes humanos fuesen actores, alterando sus caras con máscaras, de tal manera que hubiese una mayor diferencia entre ellos y los títeres, los cuales sólo podían ser muñecos. Le pareció una buena idea y le ofrecí llevarla a la práctica. Todavía no puedo comprender por qué aceptó. Fui nombrado «regidor» y consecuentemente me encargué de la parte escénica.

Busqué entre mis amigos para los ocho personajes de carne y hueso que necesitábamos. O, para ser más exacto, uní su inexperiencia a la mía, ya que uno era pintor, otro estudiante de medicina, otro periodista y ninguno actor.

Los decorados, trajes, máscaras y muñecos fueron encargados a varios buenos artistas de París. Los cantantes eran de la Ópera Cómica, entre otros figuraba Vera Janacopulos, y tenían que cantar desde la posición de la orquesta. Los intérpretes de la obra tenían que seguir la acción de la canción con pantomima.

Todavía tiemblo cuando pienso en mi audacia y en la de mis amigos, que habían aceptado para poder ver Amsterdam gratis. Colaborando con Falla, uno de los músicos contemporáneos más grandes; con Mengelberg, famoso director de orquesta; con cantantes de la Ópera Cómica. Las butacas para el estreno costaban 200 frs. Este espectáculo constituía el más discordante y heterogéneo conglomerado que la música y el teatro hayan visto nunca.

Debo decir que no lo hicimos tan mal y que mis amigos y yo empleamos todos nuestros esfuerzos para triunfar en tan desproporcionada empresa. Nadie del público sospechó que la parte plástica del espectáculo era un experimento, por una vez no catastrófico, de improvisación española. Añadiría que tuvimos que estar ensayando durante un mes.

Ebrio con mi éxito, que lo era para mí porque no había sido un fracaso, sentí que se había despertado en mí un gran amor por la *mise en scene*.

Poco después, en París, vi una película de Fritz Lang, *Les trois lumières*[1], que me impresionó enormemente. Por primera vez comprendí que las películas podían ser un vehículo de expresión y no un mero pasatiempo, como yo había creído hasta entonces. Conseguí contactar con Jean Epstein, que era entonces el más famoso director de Francia, para que me tomase como asistente. Trabajé con él durante dos años y junto a él aprendí el aspecto técnico de las películas.

En 1929 entré en el grupo surrealista de París. Su moral y su intransigencia artística, su nueva política social, se amoldaban perfectamente a mi temperamento. Como yo era el único cineasta del grupo decidí llevar la estética del surrealismo a la pantalla.

Ese mismo año pedí a mi madre 2.500 dólares para realizar mi primer experimento cinematográfico. Sólo ella podía financiar una idea que parecía ridícula a todo el mundo. Mi madre me dio el dinero más por amor que por comprender una aventura que yo me había cuidado muy bien de no explicarle.

Así fue como produje mi primera película, que fue al mismo tiempo la primera película surrealista, titulada: *Un chien andalou*[2].

Es un cortometraje de dos rollos en el que no hay ni perros ni andaluces. El título tuvo la virtud de llegar a ser una obsesión para algunas personas, entre otras el escritor americano Henry Miller que, sin conocerme, me escribió una extraordinaria carta, que todavía conservo, sobre su obsesión.

En la película está amalgamada la estética del surrealismo con los descubrimientos de Freud. Respondía al principio general de esa escuela, la que define el surrealismo como «un inconsciente, automatismo psíquico, capaz de devolver a la mente su función real, fuera de todo control ejercido por la razón, la moral o la estética».

Aunque me valí de elementos oníricos, la película no es la descripción de un sueño. Al contrario, el medio ambiente y los personajes son de tipo realista. La diferencia fundamental con otras películas consiste en el hecho de que las funciones de sus protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes principales se confunden con las irracionales, las cuales son, por su parte, las de la poesía. A veces, estos personajes actúan enigmáticamente, tanto como el complejo patológico-psíquico puede ser enigmático.

Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano, y por tanto es de un valor universal, aunque puede resultar desagradable a ciertos grupos de la sociedad que sustentan su moral en principios puritanos.

---

[1] *Der müde Tod* (1921), en España *Las tres luces.*

[2] *Un perro andaluz.*

Cuando hice el film estaba completamente seguro de que iba a ser un fracaso; pero no me importaba porque tenía la convicción de que expresaba algo hasta entonces nunca dicho en ninguna película. Sobre todo era sincero.

La película se estrenó en junio de 1929 en el Teatro Ursulines en París, ante un público selecto. Yo estaba estupefacto, confuso, por la avalancha de entusiasmo que había despertado su estreno. Creía que se trataba de una broma. No lo era, se proyectó durante nueve meses consecutivos en el cine Studio 28, para todo el público. Se escribieron cientos de artículos y comenzaron las controversias. Se realizaron otras películas siguiendo la misma línea, tales como *La perle,* de George Hugnet, y *Bateaux parisiens,* de Gorel, y otros intentos que no tuvieron mucho éxito.

Poco tiempo después del estreno de *Un chien andalou,* George Henri Rivière, ayudante de dirección del Museo «Trocadero» e íntimo amigo del vizconde de Noailles, mecenas y persona de exquisita generosidad, me llamó. Rivière me llevó a su casa y me los presentó. Mis nuevos amigos, Charles y Marie Laure de Noailles, querían darme los medios para hacer otra película, en la que me daban absoluta libertad para elegir el tema. La única condición que ponían es que la partitura estuviera escrita por Strawinsky. Tuve que rechazar, puesto que mi disciplina surrealista y las tendencias artísticas de nuestro grupo eran incompatibles con las de Strawinsky, sobre todo desde el punto de vista moral. Los mecenas acordaron trabajar sin el músico y que las partituras fueran tomadas de fragmentos de música clásica. Así, mi segunda película se llamó *L'Âge d'Or*[3].

Constaba de seis rollos. Fue una de las primeras películas habladas hechas en Francia y costó alrededor de 25.000 dólares, una pequeña cantidad si se tienen en cuenta las ambiciones de la película.

La historia es también una secuencia de moral y estética surrealista. En torno a dos protagonistas principales, un hombre y una mujer, se revela el conflicto existente en toda sociedad humana entre el sentimiento del amor y cualquier otro sentimiento de tipo religioso, patriótico o humanitario –aquí también son reales los personajes y pasajes, pero el héroe está movido por el egoísmo con el que imagina todas las actitudes amorosas excluyendo el control u otros sentimientos–. El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia de la película. Una película romántica plena de frenesí surrealista. En ella se hicieron ciertos experimentos de sonido y diálogos que más tarde se usaron en películas comerciales. Por ejemplo en *A nous la liberté* de Rene Clair, en una escena de amor en un jardín. Jean Cocteau realizó, un año más tarde, *La vie d'un poete,* también financiada por los Noailles, película que tiene una gran influencia de *L'Âge d'Or.*

---

[3] *La edad de oro.*

Cuando esta película se exhibió por primera vez el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de *L'Âge d'Or* que fue contestado por Leon Daudet, desde *L'action française,* un periódico de extrema derecha, incitando a sus lectores a que atacasen la sala de cine. El ataque tuvo lugar seis días después de la primera proyección, fue llevado a cabo por jóvenes reaccionarios franceses, causando daños en el cine y el vestíbulo por un montante de 120.000 francos. La proyección continúo dos días más en el devastado lugar, y como los partidarios de la película trataban de tomar represalias, el jefe de policía de París, Chiappe, suspendió las proyecciones. El diputado Gaston Bergery apeló al congreso en favor de la película, aunque fue en vano.

Se escribieron cientos de artículos sobre la película, unos a favor, otros en contra, y dondequiera que se proyectaba, en Francia o en el extranjero, se hacía en sociedades privadas o cine-clubs. Sus productores, el vizconde y la vizcondesa de Noailles, la sacaron de la circulación en 1934 para guardarla en sus archivos, ya que era casi imposible proyectarla.

Tras hacer *L'Âge d'Or* de recibí algunas ofertas para hacer películas comerciales que tuve que rechazar, no porque fueran comerciales, sino porque me desagradaba el tema.

En 1932 me separé del grupo surrealista, aunque continúe en buena armonía con mis excompañeros. Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía. Los surrealistas consideraban a la mayor parte de la humanidad como despreciable o estúpida, y así se apartaron de toda participación y responsabilidad social y evitaron el trabajo de los otros.

Para ganarme la vida comencé a colaborar anónimamente en mi profesión, comenzando como escritor en los estudios Paramount de París, adaptando películas del inglés al español. Después fui supervisor de doblaje de la Warner Bros., en Madrid. Guardo un grato recuerdo de mi trabajo con aquella compañía y en especial de su jefe en España, el señor Huet.

Si dejé la Warner Bros. fue sólo porque comencé a producir películas en España para mi país y para Sudamérica. Para este proyecto formé una sociedad con un joven financiero español, el señor Urgoiti, que poseía la mejor cadena de cines de Madrid. Fui el productor anónimo de varias películas hechas para Filmófono, que era el nombre de la compañía. Aunque ya se había iniciado, aún no existía en España el trabajo especializado de los estudios de Hollywood, y tuve que formar a directores, escritores, etc. Las películas fueron un éxito económico, siendo las principales, *Don Quintín El Amargao, La hija de Juan Simón, ¿Quién me quiere a mí?, Centinela alerta.* Son sin embargo películas mediocres si se comparan desde el punto de vista artístico con las similares americanas; aunque intelectual y moralmente no son peores que las que producen los estudios de Hollywood.

Nuestro experimento iba maravillosamente cuando el trabajo se vio interrumpido repentinamente por la Guerra Civil española el 18 de julio de 1936.

Entre 1932 y 1936 hice sólo una película con mi nombre. Fue estrenada en París en 1937, aunque su fecha de finalización fue 1933. Esta película se titulaba *Land without Bread*[4].

Existe en España un lugar casi desconocido para los españoles, hasta que el rey Alfonso hizo un viaje allí en 1923. Aún permanece al margen de la vida y civilización españolas, su obstinación es un problema social y un enigma.

Esta región, llamada Las Hurdes, es una de las más miserables de la faz de la tierra, aislada del resto del mundo por montañas difíciles de pasar y con una población de 6.000 habitantes distribuidos en 52 aldeas.

Tiene su origen a principios del siglo XVI, cuando algunos de los supervivientes de la expulsión y persecución judía, ordenada por los Reyes Católicos, fueron a habitarla. Su población fue creciendo más tarde con los bandidos que buscaban refugio en sus montañas huyendo del rigor de la justicia.

Sólo a 60 millas de Salamanca, uno de los centros de cultura europea, y a dos millas de las Batuecas, uno de los centros más interesantes de cultura paleolítica, Las Hurdes, no obstante, ha permanecido increíblemente atrasada.

---

[4] *Tierra sin pan.*

El pan es casi desconocido en Las Hurdes Altas. Los habitantes tienen que trabajar, con gran esfuerzo, en sus tierras que apenas producen rendimiento suficiente para mantenerlos durante nueve meses. Casi carecen de utensilios de trabajo y enseres. No hay animales domésticos. No hay folclore. Durante los dos meses que permanecí allí no escuché una canción, ni vi un simple cuadro en sus pequeñas chozas y cabañas. Pobreza, hambre, incesto, producto de la horrible miseria, han hecho a muchos habitantes cretinos. Sin embargo, la mayoría posee facultades mentales normales, teniendo una inteligencia bastante rápida.

La circunstancia patética de esta comarca, y por esta razón su psicología e interés humano es muy superior al de las tribus bárbaras, es que, aunque su civilización material es rudimentaria y casi prehistórica, su cultura religiosa y moral y sus ideas son como las de cualquier país civilizado. Hay hurdanos que hablan francés porque han emigrado. ¿Por qué no abandonan definitivamente su tierra? Los geógrafos están de acuerdo en que es inhabitable. Ni los libros ni el cine han sido capaces de explicar la razón por la que continúan allí.

A través de los viajes del rey y del magnífico libro del profesor francés Legendre sobre esta comarca que estudió profundamente durante 20 años, llegué a conocer su existencia y mi deseo era el de hacer un documental objetivo, una especie de estudio geográfico humano sobre la región. Sin embargo, nadie quería darme el poco dinero que pedía para producirlo. A algunos les repelía, otros tenían miedo de perder su dinero, el resto decía que no era correcto mostrar una España así. Como si ocultando la verdad se remediase el mal.

Un trabajador de Huesca, Ramón Acín, a quien yo había hablado de mi proyecto en amigable conversación, estuvo muy interesado en mi idea y me ofreció parte de sus ahorros para la empresa. Pudo darme sólo 2,000 dólares. Considerando la pequeñez del presupuesto, busqué en París colaboradores desinteresados y amigos de los que conseguí que se interesasen por La Hurdes. El poeta Pierre Unik, el operador de cámara Elie Lotar, el profesor Sánchez Ventura y el productor Ramón Acín me ayudaron en mi empresa. Pasamos dos meses inolvidables en aquella remota civilización.

Hay versiones en inglés y francés de la película y tuvo muy buena acogida por parte del público en Francia y Bélgica. Se exhibió también en Inglaterra y Holanda. Ahora la voy a traer a Norteamérica.

Cuando estalló la Guerra Civil, detuve todas mis actividades cinematográficas y me puse a disposición del gobierno. Éste me envió a París como agregado de la embajada española en esa capital. En 1938, hace aproximadamente ocho meses, llegué a Estados Unidos en misión diplomática, y aquí me sorprendió el final de la guerra. Como puedo permanecer legalmente en Estados Unidos, pienso quedarme aquí indefinidamente, intensamente atraído por la naturaleza americana y su sociabilidad.

MIS PLANES ACTUALES

Ya he dicho que mis actividades cinematográficas se vieron completamente interrumpidas por el conflicto español, y he pasado exactamente tres años sin ejercer mi profesión. Impulsado tanto por razones espirituales, como por motivos materiales, debo volver a trabajar; la última razón está acentuada por el hecho de que estoy casado y tengo un hijo.

Alguien me ha sugerido que busque trabajo en el cine de Hollywood, cosa, que si no es imposible, al menos es difícil a la vista de las actuales condiciones de la industria.

Otro campo es la producción independiente. Y la llamo independiente en el sentido artístico, ya que las aquí llamadas producciones independientes son quizá más dependientes que las otras en la rutina comercial y las demandas. Por fortuna, este tipo de películas independientes de las que hablo han desaparecido casi por completo a causa del gran coste de producción.

Creo que los experimentos más interesantes que se hacen hoy se pueden encontrar en las películas documentales, que son en realidad las sucesoras de las llamadas «producciones independientes».

En mi opinión, existen dos tipos diferentes de películas documentales: uno, que puede ser llamado *descriptivo,* cuyo material está limitado a la transcripción de un fenómeno natural o social. Por ejemplo: la manufactura industrial, la construcción de una carretera o las operaciones de alguna línea aérea, etc. Otro tipo, mucho menos frecuente, es el que, siendo a un tiempo descriptivo y objetivo, intenta interpretar la realidad. Puede, por esta razón, atraer las emociones artísticas del espectador y expresar amor, tristeza y humor. Tal documental es mucho más completo, porque, además de ilustrar, conmueve.

Aunque hay temas que se prestan más fácilmente que otros a tal propósito, ninguno está excluido «a priori» de esta posibilidad emocional. La trivial acción de construir una carretera o mostrar una nueva línea de aviación, a la que nos hemos referido antes, puede, de acuerdo con su interpretación, llegar a ser dramática, cómica o subversiva.

Las películas documentales generalmente aburren al público, que no está versado en tales temas. Se usa más material del necesario para resaltar detalles cuyo valor es solamente visual o dinámico. La gran mayoría de películas documentales carecen de valor psicológico.

Así, además del documental *descriptivo* está el *psicológico*.

Me gustaría hacer documentales de naturaleza psicológica. Tengo un plan, que quiero llevar a cabo, pero la incertidumbre de no saber si será financiado me impide elaborar completamente las ideas, que requieren mucha preparación antes de poder ser llevadas a la pantalla. Aun si no puede ser mía me siento entusiasmado ante cualquier idea perteneciente a este tipo de películas.

Tengo aquí el plan, en estado embrionario, de dos temas que me gustaría llevar a la pantalla. Uno es: [...][5].

---

[5] Aquí agregaba, por ejemplo, el guión de *Dazzling Eyes*.

PESIMISMO

He estado siempre al lado de aquellos que buscan la verdad, pero los dejo cuando creen haberla encontrado. Se vuelven muy a menudo fanáticos, lo que detesto, o si no ideólogos: no soy intelectual y sus discursos me hacen huir. Como todos los discursos. Para mí el mejor orador es aquel que desde la primera frase saca de sus bolsillos un par de pistolas y dispara sobre el público.

Soy un hombre tranquilo que habría querido ser escritor o pintor. Pero escribo con dificultad para un resultado que me gusta poco. No soy muy sensible a los colores y sólo la pintura figurativa me interesa a condición de que la escena que representa me guste. He escrito sin embargo, en mi juventud, un libro compuesto de poemas, de ensayos, de cuentos que jamás he publicado. Lo había titulado *Un perro andaluz*. Pero Dalí me convenció que el título convendría mejor a mi primera película porque en ella no había nada andaluz y porque jamás se trataba de un perro. Hemos imaginado este film juntos, cuando aún éramos amigos, Dalí había soñado con una mano agujereada de la que salían hormigas, y yo con un ojo seccionado. Hemos continuado así, ora sacando imágenes de nuestros sueños, ora buscando otras que conservábamos si no correspondían a nada de lo que ya conocíamos. En ocho días encontramos material para una película que mi madre me ayudó a realizar económicamente. El cine me había seducido siempre porque es un medio de expresión completo, alternativamente realista u onírico, narrativo, absurdo o poético. Un día vi la película de Fritz Lang *Les trois lumières* y creo que la escena de la procesión funeraria que penetra en un muro decidió mi vocación. Después de *Un perro andaluz* tenía todavía más ganas de continuar haciendo cine. Volví a París, que me fascinaba por la abundancia de su vida artística. Me uní a Breton, a Éluard y, después, al conjunto del grupo surrealista que se había entusiasmado con mi película, mientras que Lorca la detestaba. Inventé *Gags*. Había puesto a punto una veintena pero no tenía dinero para hacer el film que deseaba. Con la ayuda de amigos se convirtieron en *L'Âge d'Or.* Después, la lectura de un libro admirable, escrito por un francés que había pasado una parte de su vida en Las Hurdes, me inspiró *Terre sans pain.*

No he realizado más películas durante quince años. En Hollywood, durante 1930, recibí propuestas para ser productor pero no para dirigir películas. Pedí entonces permiso al grupo surrealista para ir a los EE. UU. y me lo fue dado. No me encontraba muy feliz allí y cuando Dalí publicó un libro en el que me denunciaba como ateo, insinuaba que era comunista (no lo he sido jamás, ni anarquista tampoco), y que no soñaba nada más que en revueltas y desórdenes, he sufrido tantas molestias que tuve que presentar mi dimisión. Me enemisté con Dalí y después fui a vivir a México. Allí comencé a hacer otra vez cine con *Gran Casino,* que considero una mala película.

Todo género de espectáculo tiene su público particular. El que va al cine es, en general, el menos simpático de todos. Hacer cola lo pone de mal humor: jamás se le ve el entusiasmo de un aficionado a una corrida de toros. En el fondo, es un falso público que no está en relación con nadie sino con imágenes. Estas imágenes lo adormilan si son vulgares o lo distraen si son muy bonitas. Los americanos que lo han comprendido perfectamente dan prioridad a la acción. Guardo de mi estancia en los EE. UU. gran admiración por el cine americano, sus actores, su sentido del ritmo y de la acción. Sus cineastas han tratado con una maestría única un arte moderno que corresponde muy bien al temperamento de este pueblo, puede ser porque la técnica juegue allí un papel esencial. En todo caso, he querido como ellos eliminar de mis películas las bellas imágenes en las que el cine europeo se ha perdido a menudo, exceptuando a Visconti. Algunas veces me he sentido tentado: el principio de *Nazarín* habría podido ser una imagen soberbia con el Popocatepelt cubierto de nieve y con una luz digna de la creación del mundo. He rodado ese plano. Pero he querido también que Nazarín llegue por un camino lleno de baches, en un paisaje miserable y sin atractivo. He escogido este segundo plano.

En mis películas concedo por consiguiente una importancia particular a la acción y me esfuerzo por crear incesantemente sorpresas. El punto de partida es a menudo una idea muy simple: gentes que no pueden llegar a comer (*Le charme discret de la bourgeoisie*) o que son incapaces de salir de algún lugar (*El ángel exterminador*). Esta idea es progresivamente desarrollada hasta convertirse en un argumento muy preciso que me guía a lo largo de la realización y del montaje. El montaje, que reúne las escenas filmadas en desorden y da al film unidad, no es más que un asunto de dos o tres días. En revancha, los detalles de los planos son inventados a medida que el rodaje, con una preocupación constante de romper la evolución de cada escena, de crear rupturas. En *Cet obscur objet du désir,* en el momento en que Fernando Rey da dinero a la madre para tener una cita con su hija al día siguiente, una rata cae del techo. Es una rata de caucho. Me gusta que la sorpresa haga reír y me sirvo mucho de objetos, del fetichismo que inspiran, para crear un efecto cómico. Bien es cierto que el fetichismo me molesta en la realidad.

El cine me parece un arte transitorio y amenazado. Está muy estrechamente ligado a la evolución de la técnica. Si dentro de 30 o 50 años la pantalla ya no existe, si el montaje no es necesario, el cine habrá dejado de existir. Habrá llegado a ser otra cosa. Estamos ya casi en este caso cuando un film se pasa por televisión: la pequeña dimensión de la pantalla lo falsea todo. ¿Qué quedará entonces de mis películas? La mayoría no me inspiran ninguna estima. Sólo guardo cierto cariño por una decena de ellas, lo que es poco en relación con las que he filmado: *L'Âge d'Or* sobre todo; *Nazarín; Un chien andalou; Simón del desierto; Los olvidados,* cuya preparación me hizo conocer la delincuencia infantil y me sumergió en el corazón de la miseria mexicana: *Viridiana; Robinson Crusoe; La vida criminal de Archibaldo de la Cruz; La Voie Lactée; Le charme discret de la bourgeoisie...*

Son las películas que expresan mejor mi visión de la vida. El surrealismo me ha hecho comprender que la libertad y la justicia no existen, pero me ha aportado también una moral. Una moral sobre la solidaridad humana cuya importancia para mí había sido comprendida por Éluard y Breton cuando me llamaban con humor «el director de conciencia» en su dedicatoria de *La Inmaculada Concepción.* He ilustrado esta moral a mi manera que es muy particular porque creo que soy por naturaleza un espíritu destructor. Y desde luego de toda sociedad. A menudo he vuelto sobre el tema del hombre en lucha contra una sociedad que busca oprimirlo y degradarlo. Cada hombre me parece digno de interés, pero cuando están reunidos, su agresividad queda libre convirtiéndose en ataque o en huida, ejerciendo violencia o sufriéndola. La historia de las herejías lo demuestra perfectamente, y es ésta la razón por la que me he interesado mucho por las herejías, como puede encontrarse indirectamente en muchas de mis películas, y sobre todo en *La Voie Lactée.* Me fascina ver que si unos hombres se reúnen alrededor de una convicción, si forman una sociedad fundada en esta convicción, basta que uno de ellos difiera, aunque sea de manera ínfima, para que sea tratado como el peor de los enemigos. Una secta protestante del siglo XVII ha sido perseguida a la vez por los católicos y por otros protestantes porque mantenía que el cuerpo de Cristo se encontraba en la hostia como el conejo dentro de la empanada. Matar hombres por esto me parece una monstruosidad absurda. No me gustan los herejes, ni Lutero, ni Calvino. Con ellos la misa se convierte en una conferencia aburrida pronunciada en una sala triste por un hombre vestido de negro. La Iglesia católica, al menos, ha tenido el mérito de crear una arquitectura, una liturgia, una música que me conmueven. Pero admiro al hombre que permanece fiel a su conciencia, cualquier cosa que ésta le inspire. Aunque he tratado burlonamente a la mayor parte de los protagonistas de mis películas, jamás me he burlado de Nazarín o de Robinson Crusoe: he respetado su pureza. En el fondo, siempre he elegido al hombre contra los hombres.

Hoy he llegado a ser mucho más pesimista. Creo que nuestro mundo está perdido. Será destruido por la explosión demográfica, la tecnología, la ciencia y la información. Es lo que llamo los cuatro jinetes del apocalipsis. Me siento asustado por la ciencia moderna que nos conducirá a la tumba por la guerra nuclear o las manipulaciones genéticas, a menos que lo sea por la psiquiatría como en la Unión Soviética. Europa deberá recrear una nueva civilización, pero temo que la ciencia y las locuras que es capaz de desencadenar no dejen tiempo para llegar a hacerlo.

Si tuviese que hacer un último film lo haría sobre la complicidad de la ciencia y del terrorismo. Aunque comprendo las motivaciones del terrorismo, las desapruebo totalmente. No resuelve nada: hace el juego a la derecha y a la represión. Uno de los temas del film sería el siguiente: una banda de terroristas internacionales se prepara para cometer un grave atentado en Francia, y en ese momento se conoce la noticia de que una bomba atómica ha explotado sobre Jerusalén. La movilización general es decretada en todos los lugares; la guerra mundial es inminente. Entonces, el jefe de la banda telefonea al presidente de la República. Informa a las autoridades francesas del lugar exacto, en una barcaza cerca del Louvre, donde pueden recuperar antes de que explote la bomba atómica que han depositado allí. En efecto, su organización había decidido destruir el centro de una civilización, pero ha renunciado al atentado porque la guerra mundial va a estallar y la misión del terrorismo ha terminado. En adelante es asumida por los gobiernos que toman a su cargo la destrucción del mundo.

El exceso de información ejerce también un importante deterioro en la conciencia de los hombres actuales. Si el Papa muere, si un jefe de Estado es asesinado, la televisión está allí. ¿Para qué le sirve al hombre estar presente en todas partes? El hombre de nuestros días jamás se encuentra consigo mismo como sabía hacerlo durante la Edad Media.

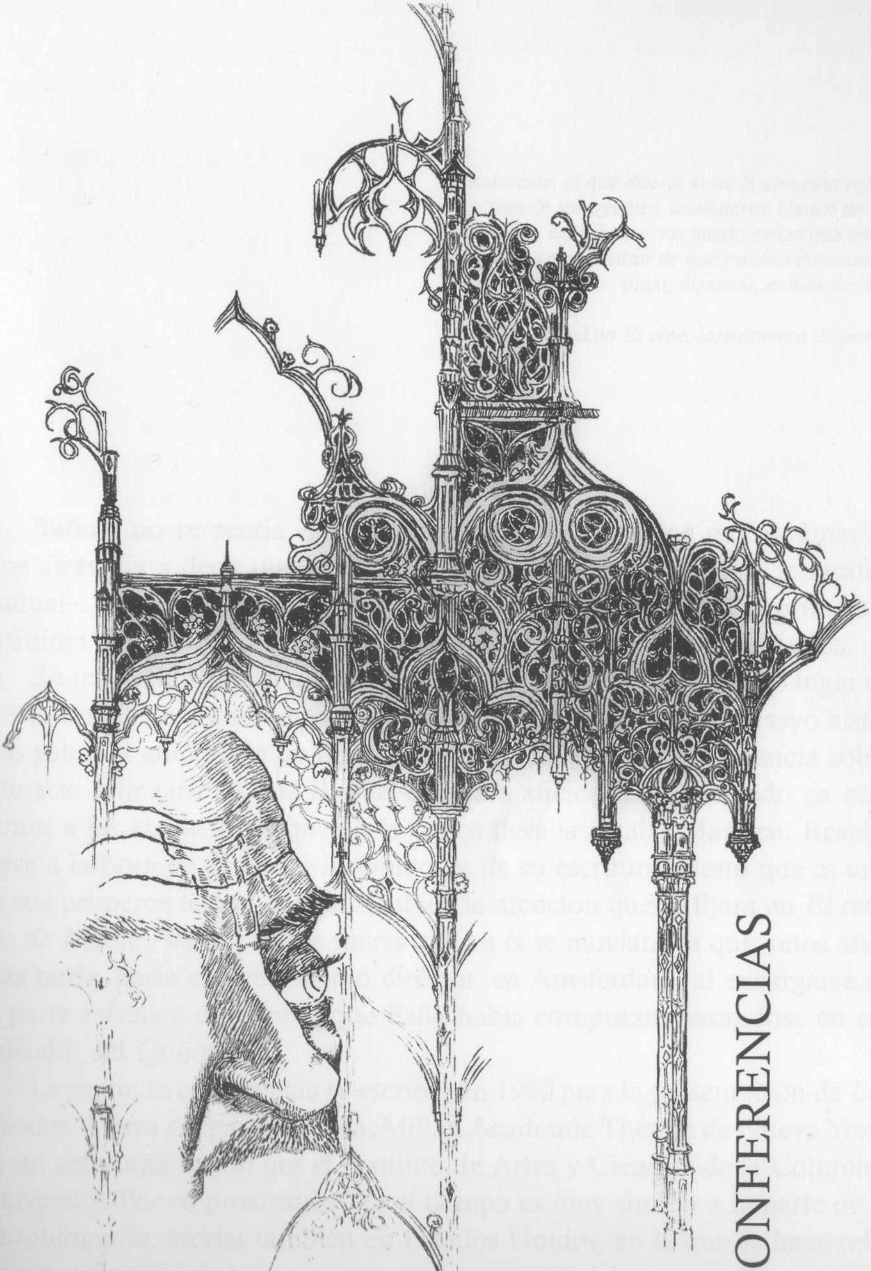
De todo esto resulta que la angustia es absoluta, y la confusión, total.

He conocido una época en que la derecha y la izquierda ocupaban posiciones bien definidas. La lucha tenía entonces un sentido. Ahora la civilización soviética me parece igualmente trágica que el mundo occidental. ¿Queda como única elección refugiarse en Moscú, que detesto, o en Nueva York, que no me gusta? Elegiría Nueva York, pero ¡con qué tristeza!

A veces busco una luz de esperanza en este mundo de pesimismo. Sueño que la ciencia se ha vuelto más sabia, y los sabios, conscientes de su responsabilidad.

En la película en que pensaba, hubiese querido rodar en la sala del Reichstag una reunión de quince premios Nobel científicos recomendando colocar bombas atómicas en el fondo de los pozos petrolíferos. La ciencia entonces nos sanaría de aquello que alimenta nuestras locuras. Pero creo más bien que lo peor terminará arrastrándonos, porque después de *Le chien andalou* el mundo ha progresado hacia el absurdo.

Sólo yo no he cambiado. Permanezco católico y ateo gracias a Dios.



CONFERENCIAS

Ilustración de Jean-Claude Carrière

> *Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista.*
>
> Luis Buñuel en *El cine, instrumento de poesía*

Buñuel no se sentía especialmente a gusto en actos multitudinarios –me atrevería a decir que es ésta una característica inherente a la familia Buñuel–. No debe resultar, por tanto, sorprendente que entre la primera y la última de las tres conferencias medie un lapso de treinta y seis años.

En mayo de 1922, con motivo de una representación que tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes, escribió un metódico y riguroso ensayo histórico sobre el guiñol. Se trataba de una original y eficaz conferencia sobre este arte milenario al que Buñuel se había aficionado, asistiendo en ocasiones a las actuaciones que en la época llevaba a cabo Manlleu. Resulta clave a la hora de entender la evolución de su escritura puesto que es uno de sus primeros textos. Llama también la atención que se fijara en *El retablo de Maese Pedro* y en los títeres que en él se movían, ya que, unos años más tarde, haría su debut como director, en Amsterdam, al encargarse de la parte escénica de la obra que Falla había compuesto basándose en ese episodio del *Quijote*.

La segunda conferencia se escribió en 1940 para la presentación de *Las Hurdes/Tierra sin pan* en el MacMillan Academic Theatre de Nueva York, en un acto organizado por el Instituto de Artes y Ciencias de la Columbia University. Por su proximidad en el tiempo es muy similar a la parte de la *Autobiografía*, escrita también en Estados Unidos, en la que se hace referencia al documental.

«El cine, instrumento de poesía» fue publicada en diciembre de 1958 por la revista *Universidad de México*. Supone una lúcida visión sobre los derroteros tomados por el «arte» cinematográfico. El cine ha optado por una fórmula conformista que le lleva a repetir las historias que ya se había cansado de contar la novela del siglo XIX. Se transforma así en su hermano pobre, dejando a un lado todas sus posibilidades de expresión reales y huyendo de la poesía. Buñuel intuye perfectamente que el fenómeno, lejos de su extinción, tiende a consolidarse.

Las tres conferencias conservan la rara virtud del texto duradero, perdurable.

EL GUIÑOL

Para que llene nuestra alma con su alegría, esta noche Cristobica se encuentra entre nosotros y pronto su amigo Manlleu le hará piruetear desde su prisma; pero perdonad un momento si antes, como dándole la mano para que llegue hasta vosotros, para que os conozcáis y podáis tener con él una buena camaradería cordial, os hagamos esperar charlandoos un poco sobre Guignol.

I

Es viejísimo Guignol. Sería imposible precisar cuándo nació: ha sido siempre tan joven, tan nuevo, que no se le puede creer milenario y, sin embargo, sus antecesores se conocen en la más apartada antigüedad. En China, acaso antes que en ninguna parte, existieron muñecos articulados: también los egipcios, según algunos eruditos alemanes, usaron de ellos en procesiones y fiestas religiosas. Los griegos les llamaban neurospertas, y hasta qué punto pudieron parecerse a los muñecos del guiñol de hilos más modernos puede conjeturarse porque a ellos aluden ya Aristóteles y Platón, el cual pone en boca del ateniense dialogante con Critias una comparación entre el hombre y el muñeco, aquél movido por sus pasiones, como éste por sus hilos.

Si sólo puede aventurarse la existencia de un verdadero teatro guiñol entre los griegos, entre los romanos puede darse como cierta. Bajo la república romana se diferencian realmente los tipos que han de constituir los protagonistas de todos los teatros de títeres nacidos a partir del siglo XVIII en Nápoles.

Maccus es el Cristóbal romano [Proyección]. Vedle aquí con la misma cara barbuda y prieta, ganchudo de nariz, estrecho de frente. Vanidoso y borracho, glotón y libidinoso era. Tanto vicio le dominaba y arrastraba hacia todas las malaventuras. Era como víctima de su karma, inexorable para él; karma de caído prestigio para nuestro Cristobica, a quien no suceden males inevitablemente, sino por cualquier detalle ingenuo e imprevisto, que hace surgir la catástrofe, siempre dominada por su cachiporra del mejor modo posible. La proyección que contempláis representa un Maccus romano y un personaje anónimo, acaso Pappus, encontrados en unas excavaciones verificadas en el monte Esquilino, en Italia.

Tienen unos siete centímetros de altura, están tallados en bronce y los ojos son de plata. Maccus es el personaje central en el teatro de Atelenas; compañeros suyos eran Bucco, mentiroso, impertinente y con bastante ingenio. En nuestro guiñol actual existe también este tipo generalmente anónimo, más ocurrente y astuto que Cristobica, vencedor de éste en cualquier disputa pero necesariamente derrotado al final por ese supremo e inapelable argumento que es la porra de Cristobica. Pappus, que en el Pulchinello italiano, equivaldrá a Pantalón, es un viejo avariento y lúbrico a quien a pesar de su desconfianza le estafan el dinero y la mujer. Dossenus es filósofo y jorobado, tiene un buen sentido sensato; hoy ha desaparecido este tipo como muñeco; pero sigue viviendo entre bastidores; es el buen amigo de Cristóbal que le habla y aconseja como camarada, el que le mueve desde dentro. Toma la importancia de los coros griegos en la tragedia convirtiéndose en intermediario del público y Cristóbal.

Como indicábamos hace un momento, donde se dibujan con un perfil definido los actuales muñecos de guiñol es en las comedietas italianas en Nápoles, hacia el siglo XVII. Seguramente fueron creadas por Silvio Fiorillo [Proyección. Polichinela de 1731]. Del mismo modo que actualmente en nuestras ferias y a la puerta de los barracones se exhibe un mono, declama un charlatán, toca el tambor un *clown* grotesco y de colorín, se hacían entonces representaciones burlescas para atraer público al espectáculo. En tiempos de Carlos de Anjou, un tal Pablo Pinella hacía estas representaciones y de su nombre es posible que le tomara el personaje italiano de estas comedietas. La trama era casi siempre la misma. Polichinela burlando a Casandra [Proyección. Polichinela de 1831].

Primitivamente deliciosas estas comedietas de títeres evolucionaron después hacia un escenario romántico, de ojeras, languideces, rosas desmayadas y suspiros azul celeste. Únicamente la gracia rítmica de un Verlaine o el encanto versallesco de un Watteau han podido triunfar de la degeneración sensiblera empalagosa de Pierrot y Colombina. Del Pulcinello italiano toman nombre el Punch inglés y el Polichinela francés.

El origen del teatro de títeres en Francia data del siglo XVI. Es seguramente religioso: las *marionettes* acaso derivaran su nombre del de María la

Virgen. Más seguro es que Polichinela entró en Francia durante el reinad de Enrique IV [Proyección]. He aquí el tipo algo perfeccionado que se conservó hasta 1834. Le acompañaban Pierrot, Arlequín, el Doctor, Casandr y Colombina.

Pronto los Brioche, dos titiriteros franceses hacen alcanzar a Polichinela la más encumbrada fama. Uno de éstos fue llamado por Luis XIV (1669 para que durante dos meses en Saint Germain en Laye divirtiesen sus representaciones la aburrida infancia del Delfín. La vida del último Brioche ofrece un perfil peculiar. Había sido charlatán y sacamuelas. Muchos más guiñoleros antes de serlo han ejercido oficios estrambóticos y peregrinos que les desligaban por completo de una burguesía proletaria dándoles tanta independencia y libertad que podían nutrir su espíritu de imágenes imposibles de lograr en la mediocridad de los oficios normales. Buena afirmación de esto es la vida de Laurent Mourguet, también sacamuelas, a quien vais a conocer luego. José Vera, músico callejero; Juan de las Viñas, viejo mendigo; Manlleu, domador de fieras, y tantos otros. En la literatura el tipo de titiritero es también hombre que ha ejercido oficios absurdos y para no citar sino el más conocido recordaremos a Ginesillo de Pasamonte. Brioche poseía además un mono amaestrado que Cyrano de Bergerac atravesó con su estoque castigando una irreverencia del animal que le había hecho un gesto por su nariz.

Un siglo más tarde Dominico Seraphin bajo el reinado de Luis XVI crea un teatrillo de niños con sombras chinescas. Tenía numerosos colaboradores anónimos a quienes pagaba doce libras por cada piececilla. Su sobrino en 1788 une los títeres ya conocidos al escenario de sombras chinescas. Creciente siempre esta evolución los Pupazzi de Lemercier de Veuville consiguen representar en las Tullerías ante Napoleón III. Temiendo que al Emperador aburriría este espectáculo preguntó alguien: «¿Se divierte?». «Ya lo creo» le contestaron, «ríen de un modo que no es habitual en ellos».

Como se ve, en Francia es donde existen más antecedentes del teatro de títeres que todos conocemos. Polichinela se llama allí Guignol y adquiere nacionalidad francesa. Ved cómo lo proclaman así Henry Robert, antiguo bastonero de la Orden de Abogados en París.

Francia tiene a Guignol: audaz, estrepitoso, viperino, atrevido que infringe en ocasiones las buenas costumbres, se burla del juez, pega al gendarme, apalea o zurra al comisario, arruina al propietario, pero que en el fondo es generoso y un buen muchacho. Es muy de este país en que se hacen revoluciones por medio de canciones. Tiene la mascarilla de Fígaro, pero también de Cyrano. Es de nuestra raza descuidada, pero despabilada por tradición y que se hace perdonar todo con una frase ingeniosa. Es un *enfant terrible* pero se le ama y no se tiene valor para reñirle.

La ciudad de Lyon es patria de este simpático personaje. Surge a fines del siglo XVIII y es de origen popular, hermano del Estado llano, de los sederos de Lyon. Su padre se llama Laurent Mourguet. Es como el Moliére del teatrillo de títeres y también vive sin casi ser conocido. Era hijo de un tejedor lionés, sin ninguna fortuna y él mismo fue obrero en seda. No tenía ninguna ilustración, no sabía ni escribir. Los disturbios de la revolución le hacen abandonar su oficio. Es negociante más tarde. En 1788 sacamuelas en las plazuelas públicas. Su nuevo oficio le coloca en el escenario del que va a ser su arte. Frecuenta las ferias, está entre el bullicio de los barracones y ve a menudo a Polichinela que sigue trabajando todavía desde que entrara en Francia bajo el reinado de Enrique IV.

En 1804 monta un teatrito en Brotleaux que llamó Castelet. Pronto comienza a innovar modificando el personaje central, todavía Polichinela, pero no está muy seguro de que sus modificaciones sean muy atinadas; no extrañéis mucho esta timidez y sobre todo no le supongáis menos genial por ella; es muy difícil innovar y cuando desconocemos un camino en el que por primera vez nos aventuramos, nuestros pasos vacilan y buscamos un guía experto que dé seguridad y confianza a nuestro caminar. Mourguet adquirió la costumbre de consultar sus innovaciones a un buen amigo, zapatero remendón, ingenioso y original llamado el padre Tomás. No es nada reprochable esta costumbre. Moliére experimentaba en la criada el efecto de sus comedias. Siempre que Leon Mourguet inventaba algo para su Castelet, antes de afrontar el juicio público requería el de su amigo Tomás. El agrado de éste se hacía risa gustosa y franca y consagraba con una exclamación su adhesión: «*C'est guignolant*». Este buen zapatero tenía su léxico original con el mismo derecho que Belarmino, el zapatero de Pérez de Ayala, tiene también el suyo. Eran los dos un poco creacionistas. A Leon Mourguet le hacía gracia la expresión y la ponía en boca de sus personajes. Muy divertida pareció al público el nuevo sentido del vocablo que fue convirtiéndose en mote de quien le merecía. Así, el muñeco fue bautizado y Polichinela se llamó, ya para siempre y en todas partes, Guignol.

Veamos ahora cómo Leon Mourguet fue innovando su teatro. Desde luego crea un nuevo tipo en el personaje central. Estiliza a Polichinela y le convierte en una figurilla verdaderamente ciudadana. Viste como los sederos lionenses: redingote largo, pobretón apedazado y peluca con trenza. Su arma es el bastón y usa de ella constantemente cuando quiere imponer su voluntad. Aumenta el número de muñecos inspirándose siempre para caracterizarlos en gentes conocidas de él. Madelon, esposa de Guignol es seguramente su mujer y Gnafron, compañero constante, es la caricatura del zapatero Tomás. Crea también unas cuantas historietas que luego se hacen típicas en los escenarios de Guignol. Las disputas del casero con Guignol y sus contiendas con los policías alcanzan una expresión ingeniosa y divertida. He aquí una disputa entre Guignol y su casero.

Aquél debe nueve recibos; hablan Guignol y Gnafron. Dice éste: «¡Nueve recibos! ¿No le has dado nunca nada?». Guignol: «Nada». Gnopon: «Abrázame, Guignol, te he querido siempre, eres el modelo de los inquilinos». M. Canezón, el casero, interviene: «¡Señor Guignol, señor Guignol!». *(Guignol, oculto.)* «No estoy ahí». Canezón: «¿Y cómo respondéis?». Guignol: «No puedo salir, estoy poniendo un remiendo a mi pantalón». Canezón: «Tengo que hablaros. ¿Queréis salir? Vengo para saber cuándo terminaremos con nuestra cuenta». Guignol: «¿Nuestra cuenta? Si me debéis algunas nonadas, no os inquietéis, no me urge». Canezón: «¿Qué cuentos me contáis para tenerme tanto tiempo de pie?». Guignol: «¡Ah, tenéis razón. Vamos a acostarnos!».

Posteriormente una nueva modalidad del Guignol francés se produce en París. Gringalet, de quien Anatole France ha dicho que tiene algo de divino, hijo de Guignol, enriquece el caudal de personajes ya creados, y se coloca en primer término. Es descocado y travieso. Se burla de los gendarmes; pega a su padre, pero fácilmente se le perdonan sus faltas por la gracia que pone en todo. Tiene para sus hazañas la superioridad de su ingenio. En París, Guignol se hace espectáculo esencialmente infantil.

En Lieja existía un teatro de títeres cuyo Guignol se llamaba Chaucet. Tenía de Polichinela su gran nariz cyranesca. Era familiar, amable, finamente malicioso: en el fondo un poco desconcertante.

Al terminar su representación, acercándose al público infantil que le admiraba, decía: «¿Quién quiere pegarme en las narices?». Y todos los muchachos le daban un puñetazo, palmoteando su risa verdadera sobre la nariz prodigiosa de Chaucet. En Alemania, Guignol se llamaba Juan Salchicha, Hanswurt. Es muy desvergonzado e insulta a la divinidad, a la que no trata muy bien en una pieza titulada *La caída de Adán,* que se representó en Koenisberg en el siglo XVIII; en 1737 el poeta Gottsched, queriendo depurar el teatro alemán, quemó a Hanswurt durante la representación de una tragicomedia que había hecho representar apropiadamente. Pero este atentado produjo tan mal efecto que el poeta Gottsched tuvo que emigrar a Rusia y Hanswurt conquistó todo su prestigio arraigando en la devoción del público.

Semejante a Hanswurt es el Pickei Haring («arenque salado») de los holandeses. Casparle, Gaspar, representa al campesino austriaco del Danubio.

Más que teatro de títeres es teatrillo de sombras chinescas el turco. Karaguentz, protagonista, personifica al diablo, Tondon es una doncella maliciosa, Korards Chodsche, payaso jorobado, y Hopa, funcionario público. El Kaectchel-Pelevan persa es calvo, siendo ésta su característica como lo fue de Polichinela la joroba.

Llegamos, por fin, a encontrarnos con nuestro amigo Cristobica. Dispensadle vuestra atención y oíd su genealogía con interés ya que él es tan nuestro que pudiéramos tenerle como a un hermano grotesco de todos. El mismo origen desconocido que encontramos como dificultad para fijar la historia de los Polichinelas extranjeros surge al querer fijar los padres de este vástago español, miembro de una raza exótica, bellaca, pendenciera y cínica. El primer dato que permite ya conjeturar un embrión fecundo lo encontramos en el siglo XIII. Es como una profecía que anuncia su advenimiento. Los juglares de aquel siglo recitaban sus romances con matices y entonaciones distintas de voz para caracterizar cada uno de los personajes que intervenían en el romance. Giraldo Riquier, trovador narbornés que vivió muchos años en la corte del rey sabio debía sin duda ser hombre sensato y poco amigo de las cosas frívolas –Oscar Wilde hubiese dicho enseguida «poco profundo»– puesto que en 1274 en su *Suplicatió al rey de Castela per lo noms dels juglars* anatematiza de artistas inferiores de los que llevan monos y títeres.

Ni cels que fan jogars
simis ni bavastel.

Mucho más tarde, un nuevo dato lo hallamos en el reinado de Carlos V, quien, según Henry Robert, franqueó las fronteras de España a los manipuladores de títeres que representaban muy a menudo grandes corridas de toros, motivo titirero que todavía podéis ver hoy en el retablo de cualquiera de nuestros guiñoles callejeros.

Aunque la figura del protagonista no se define hasta el siglo XVIII, el teatrillo de títeres abunda copiosamente, tanto que en muchas novelas de costumbres sale a relucir. Creemos inútil recordar al célebre *El retablo de Maese Pedro,* y el aprecio en que eran tenidos estos titireros lo demuestra la alegría que reina en la venta cuando todos ven llegar a Maese Pedro con su mono. He aquí las notas de Clemencín, que concretan perfectamente detalles técnicos que sería difícil referir mejor.

En *El retablo de Maese Pedro* los títeres se movían y no hablaban, supliendo por todos el relator; en otros retablos hablaban y representaban los mismos títeres, cuya voz se remedaba por medio de pitos y cerbatanas, sin perjuicio de que por fuera, un intérprete declarase lo que los títeres hacían y decían.

Covarrubias, en el artículo *Títeres,* añade la mención de otras figurillas que se movían por sí mismas sobre una mesa, de suerte que parecían figuras animadas, y dice que fue invención de Juanelo Turriano, «gran matemático y segundo Arquímedes». Ya no se usan los retablos; sólo queda un remedo de ellos en los monos de los ciegos y en don Cristóbal Polichinela, fingiendo y variando la voz el ciego y su lazarillo.

Dentro ya del siglo XVII, en la *Pícara Justina,* encontramos también algunos datos que dan idea del estado del teatro de títeres en aquel tiempo. Justina refiere cómo entre sus ascendientes, todos de grosera condición, hubo un bisabuelo que poseía títeres en Sevilla, «los más bien vestidos –dice– y acomodados del retablo que entraron jamás en aquel pueblo». El tamaño del retablo puede suponerse por esta frase: «era pequeño, no mayor que del codo a la mano». Es curioso que en el siglo XVII se emplease ya el mismo mamotreto usado actualmente por cualquiera de nuestros guiñoleros. La afición que la gente del pueblo tiene por estas representaciones queda afirmada al decir Justina: «daba tanto gusto el verle trabajar la arenga titerera que por oírle se iban detrás de él fruteras, castañeras y turroneras». No siempre sin embargo, ni a cualquier gente, debió parecer bien este espectáculo, puesto que Cervantes pone en boca de un personaje suyo «que era gente [los titereros] vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas». El bisabuelo de Justina terminó su vida de esta manera graciosa y extraordinaria: murió estrellándose el cráneo contra una piedra, pues en su demencia se creyó toro de títeres. Seguramente hubiese sido mejor para su existencia creerse porra de Cristobica, y entonces hubiese sido la piedra la que lo hubiera pasado mal.

En muchas obras de los siglos XVI y XVII se hace alusión a los títeres. Citemos a Figueroa y Cosme Gómez de Tejada, entre otros. El primero, en la *Plaza universal,* excita a que se conserven los títeres «ministros –dice– de particular entretenimiento» y el segundo, en el *León prodigioso,* describe una extensa función titerera: pero siempre en las descripciones de esta época tiene el guiñol un carácter épico y erudito del que afortunadamente carece hoy día y aun careció entonces en las representaciones originales de sus manipuladores. Lo grotesco y lo ingenuo, producto del pueblo, ha sustituido ventajosamente a la afectación y matices filosóficos de los que trataban el guiñol en literatura. Preferimos el guiñol espontáneo de un ex domador de leones o un zapatero al preocupado de un poeta o literato. Para terminar esta breve genealogía de don Cristóbal Polichinela diremos que el último ingenio popular que cultivó este género de tan profunda y callejera emoción fue Juan de las Viñas, un viejo que anduvo por Madrid hace unos 40 años. Por todo decorado y escenografía usaba de su capa, mantenida en alto por un lazarillo que movía los muñecos en tanto el viejo matizaba las distintas voces y discurría nuevos episodios y lances. En la actualidad callejean por Madrid dos guiñoleros: Manlleu y José Vera. El primero, expresión del guiñol popular culto, y el otro del guiñol popular bárbaro.

En ultramar también existe Guignol. En Chile, por ejemplo, nos encontramos a don Cristóbal casado con doña Clara, a la cual, de vez en cuando, mete en razón con su garrote, entre las recriminaciones y denuestos de mamá Laucha, su suegra. El negro Federico también interviene, representa a una parte de pueblo tan abundante por América.

Todas estas notas históricas nos permiten hacer algunas observaciones sobre el carácter del guiñol actual.

II

Cristobica es hermano del pueblo, exalta su ademán en las calles soleadas de la ciudad. La democracia alegre del bullicio traza como un marco ideal a su escenario que se confunde con la calle por aquella virtud continuadora que había observado Gasset como una propiedad del marco. Al trazar sobre este tema unas meditaciones que todos recordaréis. El teatro guiñol es forma esencialmente popular de arte, esta ventaja es casi todo su mérito. ¡Es tan difícil lograr espontáneamente con una frescura sencilla la emoción que está en el alma y en el gesto de todos! Por esto tan pocos poetas han logrado arraigar su canto en el pueblo, y los que lo consiguieron fue porque les vino directamente de él la palabra encontrada para su verso, porque no era el alma del poeta más que resonadora de la de todos. No hacer arte para el pueblo, sino hacer del arte del pueblo el verdadero itinerario de emoción. El artista que hace esta obra no tiene una personalidad, su perfil se desdibuja en el anónimo contorno del perfil del pueblo. ¿Quién podría decir al autor de la más linda copia viajera por la emoción de todas las almas aldeanas? Bien dice el poeta Manuel Machado.

> Hasta que el pueblo las canta
> las coplas, coplas no son,
> y cuando el pueblo las canta
> ya nadie sabe su autor.

Tampoco podría precisarse, ya lo hemos hecho notar, el auge de Guignol. En cada nación él surge destacándose por su gesto de la masa misma del pueblo. Encarna siempre la psicología de sus compatriotas. Acaso al nacer representa comedias o farsas que no son totalmente populares, que su manipulador ha inventado sugestionado por el recuerdo de cualquier pieza para gran teatro. Pero bien pronto, por un natural fenómeno de imitación, se asimilan todos los caracteres populares que hacen de él un personaje democrático. De aquí esa específica diferencia que distingue cualquier guiñol nacional. No sería nunca aceptado por ejemplo entre germanos un guiñol meridional. Punch, inglés, es humorista: Hanswurt, alemán, petulante y glotón; Chaucet, belga, como buen flamenco, un poco malicioso y buena persona; Karaguentz, turco, procaz, sensual y libidinoso.

Nuestro Cristobica pronto Manlleu lo hará seguir sobre su mamotreto; es individualista, pasional, obcecado, acaso demasiado salvaje, pero desde luego buen sujeto, inofensivo y deliciosamente ingenuo. También es, no podemos dejar de acusarle con estos dos calificativos, algo irreverente y desvergonzado. Heredaría bastante, sin darse cuenta tal vez, de los protagonistas de nuestras novelas picarescas, deslenguados, bufones y traviesos, y no poco también de los graciosos de nuestro teatro clásico. Además, tiene Cristobica un afán continuo de pendencia y siempre ha de terminar contundentemente sus disputas. Admiramos en este proceder qué energía sana, qué dinamismo lleno de color existe; este total carácter de Cristobica merece cordial simpatía nuestra. Nos acercamos por él a una alegría sana y sin sentido que ha de vestir nuestras almas con el traje más lleno de luz para su fiesta interior.

Es, sobre todo, un buen ejemplo para los que tomaron una postura exageradamente rígida, sentándose en los bancos estáticos de su camino recto y sin espíritu. Para aquellas pobres almas, que están demasiado rendidas al peso grave de su sensatez y no pueden nunca trazar esa pirueta ideal tan graciosa y contenta que consigue libertarnos, hasta llegar a una sencillez ennoblecedora, concisa y pura como la sencillez de las pasiones en este teatro ingenuo e infantil que parece tener la misma desnuda estructura que la geométrica simplicidad del paralelepípedo por el que Cristobica se asoma a nosotros. Anatole France, reconociendo esto mismo, ha dicho: «En cuanto a componer frases para la ilustre boca de las actrices de la C. F. no me atrevería nunca. No entiendo nada de intrigas bien urdidas. Si yo fuera autor dramático escribiría para los muñecos: todo mi arte consistiría en pintar pasiones encogiendo las más sencillas y nada valdría esto para el gimnasio, el *vaudeville* o la comedia francesa; pero sería excelente para Guignol. Aquí es donde las pasiones son dominadoras y sencillas».

Toda esta esquemática estructura, estas líneas simples de emoción están conseguidas porque se han reducido a un número determinado los personajes, siempre los mismos y familiarmente conocidos de todos. Las pasiones que combaten el alma de los muñecos son únicas, cada personaje está animado de una pasión que le define y que se enfrenta con otra pasión. De este modo todo conflicto se dibuja enseguida con un trazo seguro. La farsa nos interesa de pronto y la lucha nos domina.

Ahora bien, es de notar cómo esta sencillez interior y emocional no excluye la sensación de barroquismo que da el *Retablo de títeres.* Aquélla es cualidad esencial; de fondo éste, más bien carácter externo, forma. Está en la indumentaria, en el gesto, en la voz de los muñecos. En todo cuanto hay de exagerado ademán, de color chillón, de grito falso. Así puede llegar a ser el guiñol como decía Henry Robert «una caricatura cómica del hombre, tal como se le ve, o como se cree haberle visto, o como se quería verle».

Un caudal amplio de pasiones puede encarnar en estos muñecos, aptos para adoptar cualquier actitud instantáneamente; por virtud de su dinamismo. George Sand decía: «Aquellas figuras bosquejadas a la ligera y pintadas de un tono mate, bastante oscuro u opaco, toman poco a poco, con el movimiento, apariencia de vida. En tanto va y viene, vuelve la cabeza, cruza los brazos, los levanta al cielo, los agita en todas las direcciones, saluda, da puñetazos, golpea las paredes de gozo o desesperación. Uno llega a olvidarse que es una muñeca. Se creen ver todas las emociones dibujarse en su rostro. Y este prodigio consiste en que no es una muñeca vagamente autómata desprovista de pensamiento, sino instrumento blando y dócil de una inspiración humana que se expresa directamente a vista de los espectadores por el juego hábil y variadamente intencionado o reflexivo de los dedos».

Un caudal de sugestiones estéticas surge a la sola contemplación del teatrillo de títeres. Inspiraciones para lograr formas más reducidas y sencillas orientadas hacia un teatro sano en que toda la fuerza emotiva estribaría en la parca simplicidad de los elementos escénicos y en la interior desnudez de las pasiones. Únicamente en el teatro ruso se ha conseguido acaso plenamente esta orientación. Se ha sentido la necesidad de incorporar la emoción de guiñol a otros espectáculos. Fijémonos, por ejemplo, qué importancia tan intensa tiene en Petrouska. Desde que aparece el guiñol en la feria vive ya en el espíritu de todo el ballet. En la Chauve-Souris *Le bon medicin* está sugerido también por guiñol. Una mayor complicación escénica ha alejado el espectáculo de su primitiva estructura. Pero el espíritu sigue siendo el mismo. He aquí un buen ejemplo de la medida en que pueden ser aprovechados los elementos titereros para hacer un nuevo espectáculo de arte. El guiñol debe quedar intangible en la calle: nadie se atreverá a desnaturalizarlo, como nadie osaría corregir un romance clásico. Pero su gracia primera puede conquistar para hacer un arte nuevo con sus elementos.

Guiñol es un género completamente conseguido: tiene su técnica. Está en la voz, en la manera de moverse los muñecos y en el decorado. El falsete de voz puede producirse con pito, también llamado «práctica», o sin él, pero es más frecuente su empleo. Este pito no es otra cosa que la cerbatana del siglo XVI. Por este procedimiento puede conseguirse una amplísima modulación y cada muñeco puede hablar con la voz que mejor le caracterice. Es bastante difícil el empleo de la «práctica»: se necesita larga costumbre. El instrumento se sujeta con la lengua contra el paladar. Refiere Henry Robert que Carlos Nodier hizo ir a su casa un guiñolero para que entretuviera a sus hijos. El buen académico intentó producir el tono gangoso del muñeco usando de la misma «práctica» que el artista. Como no lo consiguiera, el profesional le hizo ensayar de nuevo. «Temo tragármela», dijo Nodier. El guiñolero entonces le contestó tranquilamente: «No importa, no le ocurrirá nada a usted, esa misma que usted tiene en la boca ya me la he tragado yo más de diez veces». Nodier no insistió más en su aprendizaje.

Los procedimientos empleados para mover los muñecos originan distintas clases de guiñol. El más complicado es el de hilos, que de vez en cuando, ya por desgracia muy raramente, puede verse en algunos barracones de feria [Proyección]. Cada gesto, cada ademán, está pendiente de un hilo: los muñecos tienen movimientos blandos y al andar se deslizan suavemente como las figuras silenciosas de los sueños. En este guignol puede intervenir un número crecido de figurillas [Proyección]. En *Le bon medicin*, que hemos citado al hablar de la Chauve-Souris, los muñecos sólo tienen movimientos en los brazos. El mismo actor que asoma su cabeza por encima del cuello del muñeco, como en las fotografías de las verbenas, mueve sus brazos oculto tras de él. En esta proyección pueden verse muñecos, modelo de *madame* Forain, que ha sido aprovechado por la Chauve-Souris. Otro procedimiento es el de nuestros guiñoleros actuales: se introduce el dedo índice que es el más expresivo de todos, en la cabeza del muñeco, y el pulgar y el corazón sirven para articular los brazos. En último término tenemos los muñecos autómatas, que en los escenarios de varietés y en las pistas de circo exhíben Walder y Sanz.

En los muñecos de Guignol puede ser adoptada una múltiple personalidad. En su gesto podemos ver retratado el de cualquier personaje que queramos imaginar. Es un elemento de ficción y por esto mismo rico en toda sugestión.

El retablo callejero suele tener dos formas: ésta que veis y otra consistente en este mismo mamotreto, con una ventana en su cara anterior, abierta a la altura de la cabeza de un hombre que maneja sentado a los muñecos.

Escuchando estas notas sobre el guiñol habéis visto cómo especialmente es un espectáculo que ha de divertir a los niños. Está lleno, en efecto, de una emocionada alegría infantil, y sus pasiones llegan a las almas menudas con una intensa vibración cordial. Por ese regocijo, a veces sin sentido, absurdo y congestionado siempre de Cristobica, los espíritus niños abren su morada a una fiesta llena de la buena luz pura. Cada muñeco de la farsa chillona podría ser su amigo y su juguete, y en él descubre el infante un héroe cada vez distinto y le viste con todas las fantasías que puede imaginar. La variedad extraordinaria de escenas, su agitación conmovida y la estructura sencilla y concreta se definen bien en la inteligencia del niño. Ante todo, éste quiere acción, dinámico existir, que durante cualquier momento él mismo pueda ser personaje de la tragicomedia. Esta posibilidad que abre ante él instantáneamente una vida entera, es su satisfacción. Anatole France, llevando la mano a su amiguita Susana, ha visto esto mismo en guiñol. He aquí cómo lo muestra este párrafo de *El libro de mi amigo:* «Ayer he llevado a Susana al guiñol. Los dos disfrutamos mucho, es un teatro que está al alcance de nuestro entendimiento». No puede pensarse que un niño se interese por una tesis moral. Le divierte la irreverencia y la insensata acción. No encuentra su emoción en un fin sino en cada momento, y la belleza se le revela siempre por el placer que ese momento le produce. Y tiene a veces un prodigioso dominio sólo posible en ellos. Frecuentemente, el barbudo Cristóbal, cuando aparece chillón con su cachiporra, atemoriza a los niños más pequeños, tan diminutos que tienen que auparlos sus niñeras para que puedan ver el espectáculo: se desasosiegan, lloran y no quieren permanecer cerca de Guignol. Una pequeña señorita rubia hace pocas tardes, en Rosales, pataleaba en brazos de su niñera y no podía consolarse cuando el diablo gritaba ante Cristóbal. Ved también este hermoso gesto que cita Mauricio Donay: «Un guardia era apaleado ensañadamente por Guignol y Gruingalet; ya maltrecho, colgaba por el escenario. ¡Venid en mi auxilio, queridos niños! –gritaba–. Entonces, la niñita, ruborosa y estremecida, se acercó temerosamente y levantó al apaleado gendarme».

Y ahora, amigos, va a hablaros Guignol. La emoción vestida de mamarracho con su voz de falsete va a saludar desde este mamotreto callejero al simpático y alegre que llevamos siempre dentro. Diríamos: «Aquí está Maese Manlleu, buena noche se nos apareja».

Falta el bullicio barroco de la plazuela con niños, y falta el sol del domingo, para que Guignol esté en su medio. Suplamos nosotros todo esto con la buena voluntad y abramos nuestras almas como para orearlas y rejuvenecerlas a las pueriles picardías de Cristóbal.

TIERRA SIN PAN

Antes de proyectar ante ustedes el film objeto de esta reunión, quisiera decir unas breves palabras explicativas sobre ciertos aspectos del país que van a visitar y que, o no están en el film o se hallan indicados someramente.

Mi intención al realizar esa obra fue transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar. Si fui con mis amigos a ese increíble país lo hice atraído por un intenso dramatismo, por su terrible poesía. Lo poco que conocía de él por mis lecturas me había conmovido. Sabía que allí durante siglos unos seres humanos se hallaban luchando contra un medio natural hostil y que lo hacían sin esperanzas de llegar a vencerlo. Todos los viajeros como los geógrafos se hallaban de acuerdo para calificarlo de inhabitable.

Y sin embargo el clima allí es suave, el agua abundante, la vegetación se extiende por doquier. Pero el clima, el agua, la vegetación, la tierra, parecen querer estrangular la vida humana en lugar de favorecerla. Si hay abejas que dan miel, ésta no se puede comer porque amarga. Si las aguas son puras, son también nocivas por su pureza, pues se hallan desprovistas de sales minerales esenciales. Sirven, en cambio, de cuna para el terrible mosquito anofeles. Todos los habitantes de la región son palúdicos.

Enunciemos el nombre de este país. Se llama Las Hurdes y se halla situado al oeste de España, muy cerca de la frontera portuguesa.

Hasta hace muy poco Las Hurdes se hallaban incomunicadas del mundo por grandes y laberínticas montañas, inaccesibles si no para un alpinista, al menos para las relaciones humanas. No había medios de comunicación con el exterior ni tampoco entre los pueblos del interior. La primera condición que se requiere para que los hombres tracen un camino es que éste conduzca a algún sitio. Pues bien: Las Hurdes no conducen a ningún sitito. Es un país aislado, al margen de toda solicitud humana. Es no sólo hostil al hombre sino rebelde al tránsito humano.

Hoy existe una carretera que cruza la parte baja del país. Se enviaron médicos; se abrieron escuelas. Pero los pueblos altos continúan tan incomunicados como siempre.

Para mostrar hasta qué punto es extremado el aislamiento de las aldeas hurdanas ente sí, contaré el caso de uno de sus habitantes que nos dijo que hacía ya veinte años que no veía a una hija suya casada con el vecino de otra aldea. Dichas aldeas no distaban entre sí más de seis millas. Pero hacían falta muchas horas de marcha a través de la maleza, por senderos escarpados, para ir a visitarla y el hurdano necesita emplear todo su tiempo, todas sus energías en el duro trabajo cotidiano sobre una tierra que apenas llega a darle pan.

Las Hurdes eran desconocidas de la mayor parte de los españoles hasta 1922. Les dio una cierta publicidad atrayéndolas a la atención pública el viaje que por entonces efectuó allí el ex rey de España, Alfonso XIII. Se dijo enseguida que la existencia de un tal país era la vergüenza de España. Personalmente no lo creo. El problema hurdano es tan profundo, tan misterioso, que escapa a una simple disposición de gobierno. Nuestro gran español Unamuno ha dicho, tal vez paradójicamente, que Las Hurdes son más bien gloria que vergüenza de España. ¿No resulta admirable y patética la incesante lucha de un puñado de hombres que intentan subsistir, trabajando hora tras hora, siglo tras siglo, sin desmayar nunca en la empresa? ¿Y si en realidad la existencia de un tal estado de cosas fuera una vergüenza para España? El país que se encuentre libre de toda vergüenza social que tire la primera piedra.

El primer documento histórico que poseemos sobre la existencia de Las Hurdes aparece en el siglo XVI en forma de comedia escrita por el príncipe de los ingenios españoles Lope de Vega. Éste no visitó Las Hurdes pero oyó hablar de ellas como de un país primitivo, de *vida arcádica.* Es curioso que el descubrimiento de esa región por los españoles coincide con el de América. Eterna contradicción del genio español. Descubre simultáneamente el cielo y el infierno.

Se cree que los primeros pobladores de Las Hurdes fueron a instalarse allí a comienzas del siglo XVI. Eran judíos fugitivos de la persecución ordenada contra ellos por los Reyes Católicos, que buscaban refugio en aquel país perdido. Se incrementó más tarde la población con algunos *out laws* también huyendo de la justicia. Durante los siglos que van a venir sólo escasísimas personas visitarán ese país en donde la vida humana acaba tan increíblemente de instalarse.

Sería alargar mucho esta breve introducción si contara los variados e ingeniosos medios de que se valió la naturaleza para regar con sangre nueva las venas de los hurdanos evitando así su total degeneración. Creo además que algo se habla de eso en el film.

Tampoco es momento oportuno para dar una lista con referencias literarias o científicas sobre Las Hurdes. Españoles y franceses se ocuparon a menudo de ellas. Estamos sin embargo obligados a citar el documento más precioso de todos, el libro escrito en 1929 por el profesor francés Maurice Legendre. Durante veinte años consecutivos visitó el país e hizo sobre él un estudio que admira por su profundidad y rigor científico.

Dice el profesor Legendre que Las Hurdes no se parecen a ningún otro país de los existentes y ello por dos características: la miseria y el dolor.

Sin duda hay muchos pueblos en el mundo que viven en condiciones precarias y miserables: poblados del Atlas marroquí, aldeas chinas, conglomerados hindúes, etc. Pero en general si las condiciones de existencia de un pueblo se hacen imposibles, permanentemente imposibles, éste emigra en masa para hallar su sustento en un medio menos hostil. Nada de esto sucede en Las Hurdes. Si individualmente emigra alguno de sus habitantes es para volver enseguida. Mueren permaneciendo en su tierra y si los sacan de ella mueren por volver. Nosotros encontramos hurdanos que hablaban francés. Habían trabajado en Francia como jornaleros y apenas pudieron ahorrar dinero se apresuraron a regresar. También encontramos un hurdano que había estado en América.

En general, los pueblos de miseria permanente o emigran en masa o se despueblan lentamente, terminando por desaparecer. En Las Hurdes sucede todo lo contrario. No sólo no se despueblan, sino que sus habitantes aumentan anualmente hallándose en la actualidad superpobladas. ¿Cómo explicar un hecho tan anómalo?

Así, lo que caracteriza a Las Hurdes como ejemplo único de sociedad humana no es la miseria, sino lo permanente de esa miseria. No es el dolor, sino lo perpetuo de ese dolor.

En la leyenda que se ha ido formando sobre Las Hurdes predomina la creencia en su salvajismo. Nada hay más opuesto a la realidad. Si a algo se parecen poco esas gentes es a las tribus salvajes. En la mayoría de éstas las vida es paradisíaca. El hombre con sólo alargar el brazo recoge los frutos que le ofrece la naturaleza. No existe conflicto espiritual entre el salvaje y la realidad. A civilización primitiva corresponde cultura primitiva. Pero en

Las Hurdes a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. Poseen nuestros mismo principios morales y religiosos. Poseen nuestra lengua. Tienen nuestras propias necesidades pero los medios para satisfacerlas son en ciertos aspectos casi neolíticos.

No sé si existe una sociedad humana que posea menos utensilios que los hurdanos. Conociendo como nosotros la terrible complicación maquinística de nuestra época, sus instrumentos de trabajo son escasos y primitivos. En Las Hurdes Altas no existe el arado, ni las bestias de tracción y carga. No hay armas de fuego, ni blancas. Apenas hay animales domésticos: por ejemplo, no hay perros ni gatos. Luego veremos en el film qué clase de animales existe allí. No hay vehículos sobre ruedas. No hay vasos, ni botellas, ni tenedores. ¿Para qué alargar más la lista?

Imagínense mi sorpresa cuando un día descubrí en una de las aldeas –ciertamente la mejor de todas– nada menos que una máquina de coser, un poquillo anticuada y mohosa, pero una auténtica máquina Singer.

Los pocos utensilios que pueden verse han sido importados de Castilla o Extremadura por hurdanos que fueron a mendigar a aquellas tierras. En Las Hurdes no se fabrica nada. No hay artesanado. Un hurdano nos dijo que él era panadero pero hacía ya mucho tiempo que no ejercía por carecer de masa para fabricar el pan. Y ésa es la principal razón de la carencia de artífices: la falta de materias primas debida a la miseria, que les impide importarlas, pues el suelo de Las Hurdes no produce más que brezo y jara.

¿Y el traje de los hurdanos? Es como el nuestro: americana y pantalón para los hombres, falda y corpiño para las mujeres. Pero tan remendados que apenas quedan trozos de la tela primitiva. He contado en uno de ellos setenta y dos remiendos diferentes.

Otra cosa increíble del país que nos ocupa es que no tiene folclore. En el tiempo que allí estuvimos no oímos una sola canción. Al trabajar, los hombres lo hacen en silencio, sin que nunca una canción les ayude a sobrellevar su dura vida. El silencio de Las Hurdes es único en el mundo. En realidad no es un silencio de muerte: es un silencio de vida. Tal vez menos poético pero mucho más terrible que el otro.

Tampoco vimos dibujos en los muros o en las rocas hurdanas. Sin embargo, a la entrada misma de Las Hurdes, en Las Batuecas, se halla enclavada una de las estaciones más interesantes de arte rupestre. O sea, que hace miles de años el país era foco de cultura humana y hoy los hombres que pueblan esos mismos lugares desconocen la expresión artística.

El carácter de los hurdanos es de una gran mansedumbre. Si hablan es para lamentarse de su desgracia, de su esclavitud en aquella tierra cruel.

Sus costumbres son sencillas. El duro trabajo cotidiano no les permite relacionarse desinteresadamente. No existen el esparcimiento y la amable distracción. Debido a la estrechez de sus viviendas están obligados a vivir en una sola pieza los miembros de toda una familia. Esta mezcla sin duda favorece el incesto del que hay casos en Las Hurdes. Es tal vez la sola lacra de carácter moral de que pudiera acusárseles, pero podemos decir con santo Tomás que, para poder ser virtuosos se requiere un *minimun* de bienestar social. Y ese requisito falta por completo en Las Hurdes.

Muchas soluciones se han propuesto para resolver aquel angustioso problema social. No podemos examinarlas ahora. Diremos solamente que ninguna de ellas se ha revelado eficaz a pesar de que algunas fueron puestas en práctica. Tal vez la mejor solución sea la que nos dio una vieja hurdana con la que topamos un día en un sendero inverosímil. Al vernos, depositó en tierra el haz de leña conque iba cargada y vino hacia nosotros. «¿Son ustedes ingenieros –nos dijo– y vienen a remediar nuestra pobreza? Pues sepan que no tiene remedio. Si quieren salvarnos de este infierno sáquennos de aquí a la fuerza ya que no nos vamos por nuestra propia voluntad».

Y en efecto. Para terminar con el problema de Las Hurdes habría que sacar de allí a la fuerza a sus habitantes, distribuirlos en otros lugares de España y distribuir para siempre sus míseros poblados.

Legendre viene a apoyar la tesis de la vieja hurdana cuando enuncia: «Las Hurdes nacieron debido a su aislamiento. ¿Quién sabe si por su aproximación al mundo por medio de caminos llegarán a desaparecer?». Pero una carretera ha sido trazada y sus habitantes aún no han huido por ella. Allí siguen para confusión de sociólogos y pensadores.

Si Las Hurdes constituyen no sólo por su extensión y número de habitantes, sino por otras características un ejemplo único de sociedad humana, hay sin embargo otros lugares de Europa en donde la vida se desarrolla en condiciones parecidas. Pero son casos aislados que no han atraído hasta ahora la atención de los hombres de ciencia. Además se hallan en vías de desaparición. Por ejemplo, en Francia, en los Alpes de Savoya, existían hace veinte años dos pueblos de ese tipo. Hoy ya no queda más que uno y éste desaparecerá probablemente muy pronto. Lo mismo que las aldeas hurdanas permanecen la que nos ocupa al margen de las relaciones humanas y durante seis meses su incomunicación es absoluta por hallarse cercada de nieves. Fabrican sus habitantes el pan una sola vez al año y éste, con algunas legumbres y féculas, constituye la base de su alimentación.

Casi todos los habitantes son enanos y cretinos y si alguno se desarrolla con inteligencia normal pronto huye de aquellos lugares. Ya en eso sólo comienzan a diferenciarse de Las Hurdes.

Hemos visto que una de las cosas desconocidas en Las Hurdes es el ocio. En cambio, en el pueblo savoyano existe un terrible ocio invernal ya que los habitantes se hallan obligados durante seis meses a permanecer encerrados en sus casucas. En esas condiciones la mezcla de individuos consanguíneos aparece allí con caracteres endémicos.

También en Checoslovaquia e Italia parecen existir pueblos que reúnen condiciones parecidas a los ya mencionados. Pero las referencias que tengo sobre ellos son escasas debido a la falta absoluta de literatura científica sobre los mismos. Yo no los he visitado. Mis ocupaciones profesionales primero y las condiciones de Europa durante estos últimos años hicieron fracasar una expedición que, conjuntamente con el psiquiatra doctor Lacan, del Hospital de Sainte Anne de París, habíamos proyectado a esos focos de civilización atrasada existentes en Europa. Pero no desespero de poderla realizar algún día.

Quisiera terminar este exordio con un recuerdo a los amigos que trabajaron desinteresadamente conmigo para obtener el film. Nuestro trabajo fue hecho por amor a ese miserable país. Yo, que antes había encontrado empresas y particulares para realizar mis otros films, no pude conseguir dinero suficiente para producir éste. En Europa apenas existen, como en América, entidades culturales, o mecenas, que financien films de tipo educativo. Fue un modesto obrero español, Ramón Acín, quien me ofreció todos sus ahorros para realizar la película. Ascendía la suma ofrecida a mil dólares. Y ése fue el único capital empleado.

Por un extraño capricho de esa moderna inquisición que es la censura cinematográfica fueron suprimidos en Francia algunos pasajes, especialmente en la primera bobina, y quedó el film tal como lo vais a ver. En esa primera bobina hay dos errores que me interesa subsanar ahora. Lo fueron ya en una nueva versión que fue la que se proyectó en algunas naciones europeas pero por equivocación me han enviado a América la versión sin corregir de la primera bobina. Estos errores, aparte de algunos sonoros, son: en un título al principio se dice que el film fue hecho durante la Primera República Española. Léase «Segunda República». El otro error es el título. En Europa se le conoce bajo el título de *Land without Bread* y no el de *Unpromised Land* que es el que ahora vais a leer.

EL CINE, INSTRUMENTO DE POESÍA

El grupo de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la atención de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi período de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia algunos de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así se acordó que el tema fuera el de «el cine como expresión artística», o más concretamente, «como instrumento de poesía», con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: «Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo», y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parecen no tener más misión que ésa: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes de lugar, esa misma persona, casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnogógica, pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese *savoir faire*, toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus II, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un transatlántico, que servía únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine, raramente lo encontraremos en las grandes producciones o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y, por tanto, las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que, finalmente, abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho, en una frase llena de significación: «los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena: o sea, que tanto en los buenos como en los malos films, y por encima y a pesar de las buenas intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica pugna por salir a la superficie y manifestarse».

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

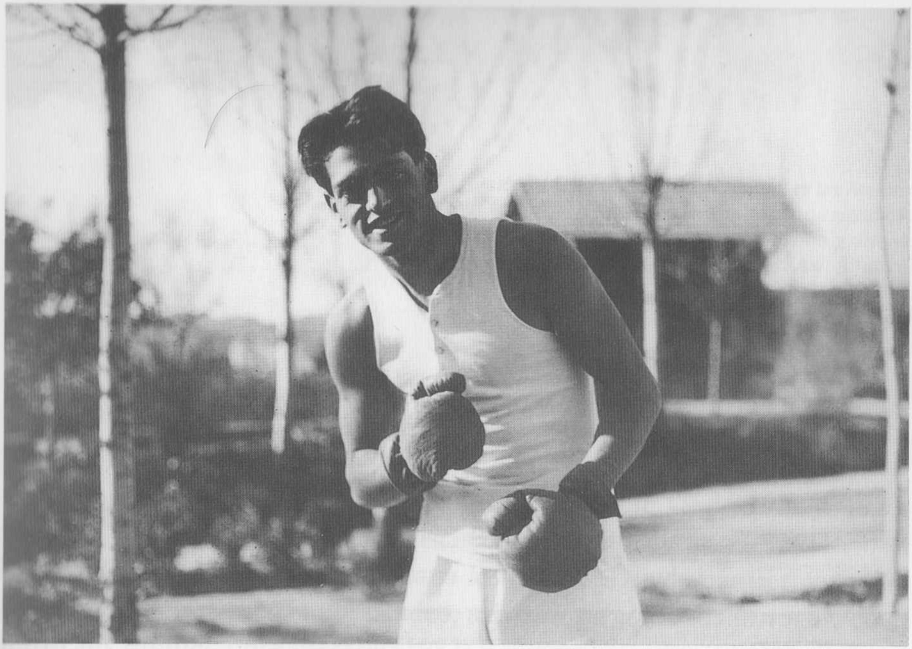
cine

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas,* no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.,* una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea, durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta en la cocina, encender su fogón, poner la olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspense.

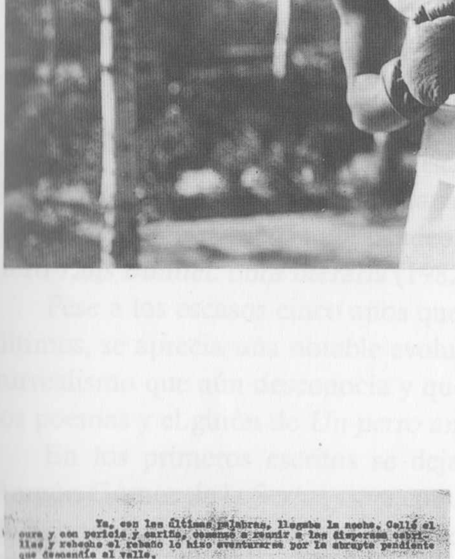
El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

«Lo más admirable de lo fantástico –ha dicho André Breton– es que lo fantástico no existe, todo es real». Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho que sólo propugno un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que, desdeñoso de nuestra realidad cotidiana, pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso la de un creador cinematográfico): «El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente».



PRIMEROS ESCRITOS



Ya, con las últimas palabras, llegaba la noche. Calló el cura y con pericia y cariño, comenzó a reunir a las dispersas cabrillas y rehecho el rebaño lo hizo aventurarse por la abrupta pendiente que descendía al valle.

MUY IMPORTANTE

EL VALLE LLEVABA UNA VALLA, la cual no me fué dado atravesar. Diez enormes curas con poderosos alfanges me impedían la entrada. En las resplandecientes hojas de las armas pude atisbar la siguiente inscripción: "El valle llevaba una valla". La última palabra semiborrada era de difícil interpretación. ¿Decía valla o tal vez vela? Acaso ni valla ni vela sino que era una fotografía de "La última Cena" en la que los comensales hubieran sido substituidos por copones, y en donde el copón sentado en el lugar correspondiente a Cristo le da un botellazo al copón que apoya la cabeza en sus hombros, y el último copón el que hace de judas lleva un carromato en la mano.

Yo me encolericé:

"¿Sois curas o gentiles? Si lo primero luchemos, si lo segundo, Dios os lo pague."

Pero ya al atardecer, el valle, la vela, los alfanges, no son mas que el teclear de una máquina de escribir, manipulada por el propio jefe de taquígrafos. Este extrae el papel del rodillo, lo introduce en un sobre y a mano y con lápiz, escribe la dirección:

Sr. D. Alaticio Pantaleon
Palatino Pudibundo
Panticosa

Que escribas

Detalles realistas

Mi hermana reconoce que el día de San Valero era muy extraño en Zaragoza. "Se encontraba uno la calle de San Pablo con gente inacostumbrada, baronesas, condesas, las de Parellada con grandes sombreros. Luego, para entrar en la iglesia de San Pablo, había que bajar unos escalones y en el interior, en un alterucho, estaba San Valero, que es un santo negruzco con un dedo levantado y un roscón de velas. Luego en casa nos comíamos un San Valero de azúcar y todos estaban muy alegres y muy tristes. Tal vez porque ese día murió nuestro abuelo."

Buñuel durante su estancia
en la Residencia de Estudiantes.

> *¿Quién es Luis Buñuel? Luis Buñuel es un hombre «nuevo» que está inscrito en nuestro calendario joven con dos signos: uno de admiración y otro de interrogación. Así: ¡Buñuel?*
>
> Ernesto Giménez Caballero

Esta serie de textos pertenece a un período que va de 1922 a 1927. Algunos fueron publicados en revistas como *Alfar, Ultra, Horizonte* o la *Revista Tyflófila Hispano-Americana los Ciegos.* Los demás permanecían inéditos hasta que fueron publicados, salvo *El ciego de las tortugas,* en el libro *Luis Buñuel: obra literaria* (1982).

Pese a los escasos cinco años que transcurren entre los primeros y los últimos, se aprecia una notable evolución que llevaba a su autor hacia un surrealismo que aún desconocía y que se haría definitivamente patente en los poemas y el guión de *Un perro andaluz.*

En los primeros escritos se deja sentir claramente la influencia de Ramón Gómez de la Serna; sirva como ejemplo el caso de *Instrumentación* de la que Buñuel ha dicho: «Gómez de la Serna me felicitó efusivamente. Claro está que debió reconocer fácilmente en ella su influencia».

A partir de 1925 la inclinación hacia el surrealismo se acentúa y quedará definitivamente plasmada en textos como *La agradable consigna de Santa Huesca* y la *Carta a Pepín Bello en el día de San Valero.* En el primero, el personaje principal es un trozo de carne asada. El surrealismo se mezcla con la recurrente imagen del carnuzo que tantas veces reaparecerá en el repertorio iconográfico buñuelesco junto a otras figuras también presentes aquí como es el caso de los maristas o los insectos. *La agradable consigna de Santa Huesca* podría ser considerado casi como un guión cinematográfico, anticipo de *Un perro andaluz* y *La edad de oro.* La carta a Pepín Bello –autor del *Ateneísta,* ¿poema? por el que Buñuel sentía especial predilección– es algo más que una carta, es un texto surrealista plagado de elementos oníricos e irónicos.

La lectura de los últimos escritos, y también podríamos incluir aquí los dos citados anteriormente, nos lleva a pensar ya en un Buñuel definitivamente inclinado hacia el cinematógrafo. Si *La agradable consigna de Santa Huesca,* la *Carta a Pepín Bello en el día de San Valero* y *Ménage à trois* –con el recuerdo anticipado de *Belle de jour*– podrían presentarse como guiones literarios, los dos esbozos de *Proyecto de cuento* y *La Sancta Misa Vaticanae,* parecen argumentos cinematográficos. Existe un malentendido con respecto a *La Sancta Misa Vaticanae.* Este texto no es original de Luis Buñuel, se trata de un entretenimiento que practicó en infinidad de ocasiones en compañía de sus amigos y conoce tantas versiones como participantes en la diversión hubiera.

Un último recuerdo para el poco conocido texto *El ciego de las tortugas,* incluido por Pedro Christian García Buñuel en *Recordando a Luis Buñuel,* que pudo ser recuperado gracias al tesón de don Enrique Pajón que lo rescató de las páginas de la inencontrable *Revista Tyflófila Hispano-Americana los Ciegos.*

UNA TRAICIÓN INCALIFICABLE

Hacía ya un año que trabajaba en *mi* obra, en *mi* gran obra. Todos los días invertía cinco, seis, diez horas en este trabajo-cumbre que ya se disputaban las mejores revistas literarias del mundo. Los muebles, el parquet y los libros de mi cuarto se complacían al verme trabajar en esta obra genial. Apenas sentado, agrupábanse a mi alrededor la mesa, la librería y la cama, que chirriaban satisfechos. La librería sobre todo, se aproximaba más, de puntillas, y arqueaba sus lomos de libros en actitud expectante. Una araña que trabajaba en una gran casa en construcción de un ángulo, se deslizaba siempre por la polea de su andamio y asentía con las patas.

Mi único enemigo, incitante y bronquista, era el viento. Casi todas las noches, antes de entrar en mi cuarto, le dejaba silbando alegremente entrelazado por los cables de la calle o entreteniéndose en jugar con los papeles que pastaban por el empedrado. Pero apenas me desvestía, y la butaca complaciente sacudíase el polvo, abriendo sus cordiales brazos para recibirme, comenzaba a dar violentos golpes en el lomo de la ventana, queriendo colarse por algún resquicio o intentando abrirla por fuerza; pero *mi* ventana entrecruzaba bien sus dos nervudos y únicos dedos, y se mofaba del viento. Éste, para vengarse, zarandeaba con ímpetu salvaje las paredes, silbando estrepitosamente, y arrojaba puñados de polvo y piedras contra la vidriera. Mas yo, a pesar de todo, me mantenía ecuánime, y seguía trabajando.

Una noche, por fin, me juró, que si le dejaba entrar, para apreciar mi obra, no volvería a molestarme, antes al contrario, me traería toda clase de perfumes y de músicas y arrullaría *mi* gran trabajo.

Engolosinado por esta proposición, y además, forzoso es confesarlo, por ese algo de legítimo orgullo de que tan importante personaje se interesase por *mi* obra, me dispuse a acceder. El viento, aullando de alegría, arrancó dos árboles, dio un giro de 45° a algunas casas y repiqueteó todas las campanas de la ciudad en un bandeo triunfal. No contento con esto, alardeó de nigromante. A tres curas que se deslizaban por la calle los transformó en otros tantos paraguas invertidos; hizo de las calles y de las casas himalayas envueltos en sus nubes, y en las mesas de los cafés brotaron a su conjuro trapos, papeles, pajas y otros objetos de la Gran Bisutería del Basurero.

Por fin me decidí a recibirle, considerando su interés en agradarme, y abrí la ventana.

El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietamente por todas partes. Donde causó un verdadero terror fue en el cesto de los papeles; reposaban tranquilamente, mas al advertir la presencia del monstruo, asustados, enloquecidos, cabriolaron unos encima de otros, se arremolinaron y huyeron en todas direcciones hasta cobijarse en el cubo, y debajo del armario; porque el viento es el gato de los papeles.

Francamente: quedé amoscado ante su informalidad y poco interés demostrado en ojear *mi* obra, por lo cual le amonesté severamente. Entonces, fingiendo mucha atención, revistó las miles de cuartillas, haciéndolas sonar como un prestidigitador la baraja; mas de pronto, de un solo manotazo, las lanzó al espacio por la estupefacta ventana que abría su gran boca de asombro, y se lanzó él detrás.

Quedé aterrado, insensible, desencuadernado para siempre. Se había llevado *mi* obra, *mi* definitiva obra, que volaba convertida en gaviotas por el horizonte.

Juré vengarme sin tardanza. Pronto di en el modo. Cuando le vi dormir en el tejado, donde bostezaban las chimeneas, también adormiladas por su ronquido, puse otra ventana que apenas ajustaba, que se desquiciaba por instantes. Y cayó en la red.

Como siempre, al despertarse se lanzó contra ella, pero se encontró apresado, vencido, derrotado por las hendiduras.

Hace años que gime tristemente y pide su libertad. Yo, inflexible, allí le tendré esposado con los resquicios de la ventana, siempre cerrada y siempre segura de sí misma. *No se juega conmigo.*

INSTRUMENTACIÓN

Para Adolfo Salazar

VIOLINES

Señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes. Sierras del sonido.

VIOLAS

Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media tinta.

VIOLONCELLOS

Rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto.

CONTRABAJOS

Diplodocus de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán a los espectadores despavoridos: ahora les vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.

FLAUTÍN

Hormiguero del sonido.

FLAUTA

La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fue la voz emocionada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo o calvo!... Pero aun así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.

CLARINETE

Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, suena bien.

OBOE

Balido hecho madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fue hermano gemelo de Verlaine.

CORNO INGLÉS

Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su exquisito temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta.

FAGOT

Los fakires de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo reptil que tienen entre las manos y que les enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos.

CONTRAFAGOT

Es el fagot del terreno terciario.

ARPAS

Balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos.

XILOFÓN

Juego de niños. Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín rayos de luna.

TROMPETA CON SORDINA

Clown de la orquesta. Contorsión, pirueta. Muecas.

TROMPAS

Ascensión a una cumbre. Salida del sol. Anunciación. ¡Oh! El día que se desenrollen como un «matasuegras».

TROMBONES

Temperamento un poco alemán. Voz profética. Sochantres de vieja catedral con hiedras y veleta mohosa.

TUBA

Dragón legendario. Su vozarrón subterráneo hace temblar de espanto a los demás instrumentos, que se preguntan cuándo llegará el príncipe de bruñida armadura que los liberte.

PLATILLOS

Luz hecha añicos.

TRIÁNGULO

Tranvía de plata por la orquesta.

TAMBOR

Truenecillo de bambalina. «Algo» amenazador.

BOMBO

Obcecación. Grosería. Bom. Bom. Bom.

TIMBAL

Odres de aceitunas sonoras.

SUBURBIOS

Motivos

Suburbios, arrabales, casas últimas de la ciudad. A este conglomerado absurdo de tapias, montones, casitas, jirones mustios de campo, etc. se refieren estos motivos.

No son los grandes suburbios de un Londres; hampones, sórdidos, pero de gran movimiento fabril. Son aquellos otros de la pequeña capital provinciana, que moran gentes pobres e indolentes, «gentes de calceta y trapería» a lo más.

Estos suburbios tienen la complejidad anodina y expresiva de la buhardilla. Son como el cuarto para trastos viejos de la ciudad. Allí está todo lo apolillado o inservible que pueda haber.

En esa estética absurda que tanto caracteriza al suburbio, todo queda postergado, simbolizado por el objeto que aparece a nuestro paso: la lata vacía, el can hambriento, el ratón despanzurrado o el farol de gas empolvado y torcido.

Toda su perspectiva psicológica y material –hostil y triste– queda rebatida en nuestro último espiritual. El alma del suburbio estrangula todo lo que pueda haber en él de vida y movimiento. En la acuarela que inmediatamente pintamos con la paleta de nuestros sentidos no empleamos más que un color: el gris.

Todos los ruidos y rechinamientos que muge la gran boca de la ciudad se hacen allí obsesionantes y quedan engarzados en la monotonía que embadurna la atmósfera del suburbio. La alegría pende hecha guiñapos de los aleros, que agitan apenas la brisa de las voces infantiles; de los niños que buscan por los montones y a quienes nunca contaron cuentos.

Hiere nuestras miradas de vez en cuando –que tiene para el suburbio el egoísta «Perdone por Dios, hermano», de las cosas caídas– el rótulo «Taberna» con letras degeneradas, enfermas de la médula, y que hasta pierde allí la calidad fuerte y vibrante que como el vino tiene este título en otras partes. De los balcones, cuelgan como trapos puestos a secar, los innumerables crímenes que explicó muchas veces por sus calles el ciego del puntero y del cartelón.

Cobijándose bajo las tapias de algún corralejo, vemos a veces los montones de tierra promiscuada con esos cien objetos imprecisos, inutilizables –porque ya cien manos fueron sacando toda su utilidad– y que entierran a nuestra imaginación como en una fosa. Esos corralejos padecen nostalgia de balidos, y en el lomo de sus tapias ocre hay joyas de verbena sucias y olvidadas.

En la observación subjetiva del suburbio que se ve al atardecer iluminado por la lamparilla de aceite vespertina, y entonces todo se hace allí más desgarradoramente inerte. Fustiga lúgubremente nuestra alma el trapo ahorcado en el cable eléctrico o los gritos sin eco que cruzan por el aire como murciélagos. A lo lejos, el farol macilento guiña su ojo de ocaso y las sombras vestidas de harapos se cobijan en los quicios, extendiendo sus manos silenciosas como implorando algo.

El bostezo inacabable del suburbio, sus ojos ribeteados y marchitos son siempre el maleficio tremendo de la ciudad. Aun cuando el día dance alegre por los tejados próximos, es inmediatamente apresado por el cepo de la tristeza perenne del suburbio, que es el brochazo negro en la alegría bullanguera de la urbe. Estos barrios en letargo pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal. Su emoción es emoción de árboles secos. Los habitantes han sido víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio. Esta suburbiofobia no se cura más que con la inyección prematura de unos sacos de oro.

Entre el cortejo de las palabras, figura la de Suburbio, vestida con andrajos, manchada de grasa y en su cara el estigma del golfo que duerme por los portales de las casas.

TRAGEDIAS INADVERTIDAS COMO TEMAS DE UN TEATRO NOVÍSIMO

Es de todos los géneros literarios, seguramente, el del teatro, el menos explotado. Del primitivo al actual, poca o ninguna variación experimentó fundamentalmente.

Ibsen primero, Wedekind después, fueron los elegidos para marcar una nueva orientación, en este arte, todavía de una longeva niñez. ¿Y Maeterlinck y Apollinaire, han hecho otra cosa que reformar la vieja composición estructural, que tratar asuntos eternos, pero caducos, de una manera nueva?

El problema estético que se nos presenta, es el de construir, el de inducir temas «nuevos» y «originales» no tratados aún por ninguna dramaturgia universal. Aun cuando la Chauve-Souris haya conseguido plasmar de una manera maestra la gama de emociones, que tiende a despertar el teatro, sin embargo, los medios expresivos están, si no viejos, desprovistos de intereses de continuidad. ¿Cómo hermanaríamos este interés con la novedad del asunto?

Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto que muchas veces se hizo hablar a algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica o filosófica pero no la psicológica innata a ellos: esa tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar.

En último caso el drama, comedia o lo que fuese, con las costumbres y pasiones de estos extraños personajes, si no impresionaba a un público humano, haría en cambio llorar, reír o estremecerse al otro público de sillas, utensilios de cocina, etc., etc.

Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones.

Hace algunos años compré un pañito de gamuza por el hecho de haberme sido simpático en el escaparate donde residía. Lo solía colgar de un clavo, en mi ventana y allí su existencia transcurría tranquilamente. Al entrar yo en mi habitación movía alegre sus bracitos angulares y no cesaba de hacerme señas hasta que lo tomaba entre mis manos. Se adhería a ellas tiernamente y comunicaba su dulce calor, con cariño solamente comparable al de una madre que acaricia a su hijo. Su lengua de trapo me solía contar cosas inexplicables para mí, ser humano, al fin y al cabo. Si antes de comenzar la limpieza de mis gafas, no acariciaba su suave y diminuta cabellera, entrelazábase a mis dedos y no cejaba hasta obtener la deseada caricia. En fin, tanto él como yo, nos cobramos verdadero afecto. ¡Había que verle sonreír entre sus pliegues los días de sol, o llorar arrugado y maltrecho los lluviosos!

Mas un día observé que no estaba en su sitio. Recordé su ingenua broma de otras veces escondiéndose por entre los muebles. Al no encontrarlo comprendí que algo tremendo había ocurrido.

Tres o cuatro meses pasé en una tristeza, sólo explicable por la desaparición de mi amiguito. Pero un día que me encaminaba por las afueras quedé aterrado al contemplar un espantoso cuadro. El huracán hacía rugir de dolor a los postes del camino y ejércitos de nubes con uniformes cárdenos recorrían el cielo sembrando el exterminio. En medio de aquel cuadro, pendiente de un cable de telégrafo, yacía muerto mi inolvidable trapo. Le envolvía tristeza de ultratumba, moviendo al viento sus desgarradores harapos, y aparecía picoteado sin compasión por la lluvia y el viento. Aun ahora al recordarlo me enternezco.

Este triste caso demuestra el cariño recíproco, que nos toma *a veces* lo inanimado.

Y ese afecto entrañable a nuestra pipa, tetera, bastón o corbata, ¿no es acaso justa correspondencia a sus favores?

Yo sé de una pipa que fue cogida por un hombre de endurecida conciencia, de la mesa de un amigo, y la raptó sin compasión. Pues bien, al encenderla el vil raptor, le chamuscó la nariz. Aquella pipa enfurecida echaba lumbre por su único ojo.

Otra vez uno de esos regordetes botijos, de afilado pico, se embozaba y no quería darme sus refrigerantes ondas, si todos los días no esparcía unas migas por el suelo, que se engullía dando saltitos e inclinándose con graciosa torpeza.

Para un teatro macabro, a lo Edgar Poe, el dramaturgo de la nueva generación puede inspirarse en los desvanes de las casas, y dejar los ya exhaustos cementerios. En el desván, «cementerio vecinal de los pisos», pueden verse las viejas cómodas, de vientres abombados por la enfermedad final y que renquean sobre sus patas en los aquelarres de media noche. Jaulas desorbitadas. Baúles grotescos, aun dentro del terror que inspira la muerte. Todo este fúnebre cortejo dando guardia de honor al que fue brasero, encerrado aun en la armadura de hierro con que le sepultaron. En fin, se nota el olor macabro, de cacharros muertos, característico del desván.

Mirando el periódico me hallaba, cuando de pronto escuché breve gemido en la percha. Mi luciente pijama, comprado no ha mucho, se acababa de suicidar tirándose al suelo. Mi estupefacción llegó al colmo al recordar que lo leído últimamente era el formidable incendio del Gran Almacén de Tejidos donde lo adquirí. Las llamas, entregadas al saqueo, lo habían destruido por completo. ¿Acaso leyó el pijama la muerte de sus hermanos? ¿La presintió? No lo sé, el caso es que lo afectivo es cualidad de lo inanimado.

POR QUÉ NO USO RELOJ
(CUENTO)

Estaba escribiendo una carta sin importancia, por lo tanto lo que voy a narrar no fue sugestión producida por un especial estado de conciencia, ni debió ser un sueño, ya que momentos antes estuve dando caza a una impertinente mosca que me molestaba de continuo hablándome al oído –como esos viejos sordos, que cuchichean bajito y pesadamente cosas insoportables– y al día siguiente de mi aventura encontré su cadáver en el ataúd que le formó la tapa del tintero.

Me hallaba, pues, escribiendo. De pronto oí cerca de mí un tictac más fuerte que los demás y como pronunciado con el solo objeto de llamar la atención; pero cuál no sería mi estupefacción al encontrarme frente a frente con el ser más extraño que pudo crear imaginación.

Tenía dos pies, uno de plomo y otro de pluma; el cuerpo lo formaba una varilla de acero mohoso, y la cabeza no era otra que un disco de latón dorado con un desigual bigote en forma de saetas y dos minúsculos ojillos, como esos que tienen los relojes para darles cuerda. Todo él demostraba un empaque y una jactancia verdaderamente insoportable.

Admirado, aun cuando ofendido le interrogué:

–Dígame usted, ¿por qué se ha introducido en mi cuarto sin haber tenido la discreción de llamar a la puerta?

El extravagante hombrecillo no se inmutó por mi desabrimiento y replicó con mucho desenfado:

–Caballerete, desde que usted ha nacido anda conmigo y no se ha dignado, hasta ahora, hacerme tales preguntas.

Amoscado por este tono despectivo dije yo:

–Contenga usted la lengua y no me aplique el título de Caballerete, pues tengo otros más honoríficos–, y para probarlo iba a sacar de mi pupitre documentos que lo acreditasen.

–Calma, joven –me respondió–. Yo soy tan viejo como usted no puede ni soñar y mi edad me permite hablarle en este tono autoritario.

–Entonces, ¿quién es usted?

–Soy el Tiempo.

Un ¡oh! de estupor, perfectamente circular, se dibujó en mi boca. Pero él se apresuró a continuar:

–No se asombre, porque el materializarme en esta forma no fue más que por pura simpatía hacia usted. Por otra parte quiero hacerle revelaciones que acaso le interesen.

Al decir esto se arrellanó cómodamente en un cojín. Con el asombro consiguiente vi que el reloj de pared y el despertador se desplazaban de su sitio y, moviendo la cola, iban a lamerle los pies. Entonces no me cupo ya la menor duda de que era con el propio Tiempo con quien hablaba. Ahora voy a transcribir íntegramente su relato.

He aquí lo que dijo:

–Amigo mío, esta noche he tenido un gesto audaz. Me he anulado yo mismo unas horas en la Eternidad.

»Nadie se habrá enterado más que usted de que mientras permanezca aquí, nada envejecerá y todo lo existente habrá desaparecido. Pero voy a hablarle a usted de mi vida. Toda mi historia puede dividirse en dos períodos: antes de la invención de los relojes y desde entonces acá. Mi primera época se deslizaba en alegres jugueteos, con mi hermano el Espacio, por todos los lugares que poseemos en el Universo. Lo pasábamos bien ¡voto a tal! y sólo una nubecilla enturbiaba nuestra existencia. Era ésta de carácter gastronómico. Crea usted que no había ni una cocina, ni un restaurante, ni siquiera un prado. La carencia total de alimento fue lo que me impulsó a comerme a mis hijos apenas nacían. Luego he visto que se me ha retratado como un viejo monstruoso y feroz, teófago por egoísmo y malos instintos. Mas, juro solemnemente –y al decir esto el péndulo osciló graciosamente hacia el estómago– que tales supuestos crímenes eran tan sólo para satisfacer mi apetito. Por otra parte, el no comerse a los hijos pertenece a una moral muy en moda hará unos cuatro o cinco mil años.

Dijo esto de los cinco o seis mil años, como quien dice tres o cuatro días.

–Pero amigo mío, desde que el primer reloj hizo su aparición –y sus bigotes antes erguidos y marciales marcaron ahora las 7 y 25– no ha habido un momento de reposo para mí. Necesito multiplicarme, elevarme a una enésima potencia para poder funcionar todos los relojes existentes. Habrá usted observado que a veces no puedo con tanto trabajo y cuando eso acaece suelen enmudecer mis enemigos. La agitación es excesiva de unos siglos a esta parte, a pesar de lo cual oirá y aun leerá usted alguna vez

«Discurría tranquilamente el tiempo...», «El tiempo tranquilo prometía...»; pero, créame, eso no son más que infundios y necedades, a las cuales no debe usted hacer caso.

Al llegar aquí, una tosecilla molesta le asaltó y tosió las 8. Apenas pudo tictaquear prosiguió, entre el ladrido alborozado de mis dos relojes, que ladraban también las 8.

Veo que tiene usted ahí el retrato de ese majadero de Einstein. Mi experiencia me acoraza contra los insultos, pero el de relativo es el que más me ha dolido. Resulta que no bastan las falsedades que se me han levantado, sino que ahora soy la comidilla de las gentes por culpa de esa mala persona.

De pronto su cuerpo comenzó a estirarse desmesuradamente. Yo me revolvía inquieto en la silla al ver un nuevo prodigio en aquella noche fantasmagórica. El Tiempo se alargaba demasiado.

–No se intranquilice usted –me dijo ya del todo calmado– que enseguida termino y me voy. Pero no lo haré sin antes favorecerle en todo lo posible. Desde luego, cuando la vejez vaya a atraparte con sus garras trémulas yo seré quien la detenga y quedará eternamente joven.

–No, muchas gracias –respondí vivamente–, quiero que mi hora me llegue como a todos.

–Es usted un hombre sensato –me respondió–. Si rehusa esto, entonces le contaré entre mis hijos dilectos y como a ellos le favoreceré.

–Pero, ¿desearía saber quiénes van a ser mis hermanos?

–¡Hombre, por Dios! Pues sus hermanos serán los timadores y ladrones de relojes, porque ellos me alivian mucho en mi faena haciendo desaparecer de los bolsillos esos pequeños instrumentos que para mí son los más enojosos, porque existen en mayor cantidad. Mis hijos son también los perezosos, porque usan de mí con moderación. Mis hijos son...

–No siga –dije precipitadamente–. ¿Quiere usted hermanarme con timadores, con perezosos? De ningún modo acepto sus favores.

–Es usted un joven sin experiencia, demasiado ingenuo. Desengáñese que los que mejor han vivido son ésos y los muchos que aún iba a citar. Si usted fuera artista amaría, por ejemplo, unas horas del tedio, mi hijo predilecto.

–Estoy viendo que sus más amados hijos son las cualidades más desacreditadas entre los hombres. Me está usted resultando un ser vago, desaprensivo, egoísta.

El Tiempo amenazaba borrasca. Sus saetas se encolerizaban. Dio las ocho y media de una manera tan amenazadora, que yo llegué a sentir verdadero temor.

–Basta, joven, puesto que desdeña mis favores, sufrirá mis desfavores. Por lo pronto antes de dos días se quedará usted sin relojes. Dicho esto, desapareció bruscamente.

Y su maldición se cumplió, pues no habían transcurrido dos días de mi aventura, cuando me vi sin una peseta y tuve que empeñar mis dos amados relojes.

Además sufría una obsesión constante. Todos los relojes con que topaba me miraban amenazadoramente y sus saetas se erizaban con ira. Otros, cuando quería enterarme de la hora, giraban burlonamente desconcertantes.

Por eso me compré un reloj de arena y lo puse sobre la mesa. Pero entonces la venganza del Tiempo fue más cruenta. No sé qué haría con él, lo cierto es que su esbelto talle, ese talle fino como una aguja, fue engrosando poco a poco hasta dejar pasar la arena en grueso chorro.

Entonces a mí me llegó a repugnar aquel pobre reloj ajamonado, que después de todo no tenía la culpa de su deshonra y un día lo eché por la ventana, como esos amos intolerantes arrojan de su casa a la criada que tuvo un desliz.

Desde entonces estoy resignado a pasar sin reloj y esto me ha hecho perder muy buenos amigos por faltar a sus citas.

EL CIEGO DE LAS TORTUGAS

Por aquellos días estaba recreando mi ánimo con la lectura del interesante libro *Le monde des aveugles.* Me parecía increíble el grado de intuiciones a que pueden llegar los ciegos, valiéndose de sus otros sentidos, quintaesenciados a costa de la visión. Es de tal modo grande que llega un momento en que su vida puede deslizarse tan normalmente como si disfrutaran de una perfecta euforia visual.

A esta lectura dicha se debió sin duda el que yo me fijara en el ser más extravagante que vi jamás. Me recordaba su presencia a algún resurrecto personaje de nuestra novela picaresca, pero me detenía seguir adelante en estas imaginaciones el pensar que un pícaro estereotipado, si viviera hoy, no podría sacudirse de encima la pesada carga de tres siglos más de civilización y forzosamente daría un vulgar timador o un simple aventurero, que embarca para América en pos de fortuna.

Aquel personaje que todas las tardes pasaba debajo de mi balcón, llevando en la diestra un garrote y colgada del brazo una misteriosa cesta, era un ciego goyesco. Metido en un traje pardo, de basto tejido, emergía su cabeza de una camisa sucia, cuyo prístino color hubiera sido difícil de averiguar sin recurrir al jabón o a los ácidos.

Aquella testa plebeya me era muy familiar. La había contemplado mil veces en algunos lienzos de Brueghel o de Goya. La protuberada y rugosa frente cobijaba dos ojuelos sin brillo, de los que partían como radios, pequeños y hondos surcos. Aprisionada entre ellos, rampaba una chata nariz suspendida sobre la desdentada boca, temible pozo por el que cuando sudaba caía a raudales el sudor, que afluían allí mil arrugas y arruguillas.

Un día no supe aguantar por más tiempo mi curiosidad y, acechando desde el portal, el sitio por donde debía pasar muy pronto, aguardé. A la hora de siempre le vi avanzar tan tranquilamente como si disfrutara de magnífica vista. No esperé más y me puse en su seguimiento. Él iba sin apenas ayudarse del garrote, lo suficientemente ligero para que yo tuviese que apretar el paso.

Me relamía de gusto al pensar que, tal vez, fuese aquél uno de los extraordinarios tipos que acababa de leer en *Le monde des aveugles.* Y debía serlo ciertamente, pues con facilidad inexplicable eludía los obstáculos. Esquivaba a los que venían en dirección contraria y al cruzar la calle, paraba matemáticamente en el instante preciso de cruzar veloz algún vehículo.

De pronto se detuvo y me llamó por señas. Verdaderamente asombrado acudí a su llamamiento y le pregunté qué quería.

–Le he sentido a usted –contestó– venir detrás de mí desde su casa y le llamo para que si desea algo me lo diga.

–Pero cómo es posible que sepa todo eso siendo ciego –dije en el colmo de la estupefacción.

Quedó perplejo un momento como asombrándose de la pregunta, pero pronto se repuso y me contestó:

–Es muy sencillo. He venido oyendo sus pasos desde allí y al notar que cuando yo me detenía o comenzaba de nuevo a andar, usted hacía lo mismo, he llegado a la conclusión de que me seguía. Además, todas estas tardes últimas observé que al pasar por delante de su balcón salía a verme.

Sin poder contener mi admiración estreché su mano y le rogué me permitiera acompañarle un rato.

–Con mucho gusto accedo. Yo voy no lejos de aquí a vender mi mercancía.

–¿La lleva en esa cesta?

–Sí señor, aquí llevo a mis buenos amigos.

Diez o doce manchas grises y negras se movían lentamente en el fondo. Eran unas pacientes tortugas.

–¿Vende usted tortugas? ¿Pero es posible que se gane así la vida?

–Mire usted, don Juan –sabía hasta mi nombre aquel ser embrujado–, hace veinte años que soy ciego y he sido cestero, zapatero, tramoyista y taquillero. Pues nunca he ganado tanto como ahora. Cierto que mi oficio último me dio también algún dinero. Además, la pintura me atrae.

–Pero, ¡cómo! ¿También pinta usted?... –dije casi indignado, creyendo que se burlaba.

–En modo alguno bromeo, don Juan. Le aseguro que hace muy poco tiempo pintaba. Todos los cartelones de crímenes que se han exhibido en la provincia durante los últimos años son obra mía –dijo con cierto orgullo.

Antes le extrañó sobremanera que yo supiese cosas relativas a la curiosidad que logré despertar en usted. Diré brevemente cómo aprendí a pintar, y de este modo lograré convencerle de que hablo seriamente.

Antes de ser ciego dibujaba, si no muy bien, lo suficiente para que, sin alabarme, la mayor parte de los anuncios de barracón que se exhibían en las verbenas fuesen míos. Quedé ciego y con los años se me fue olvidando la intuición del color.

Al decir esta última frase calló un momento y después, sonriéndome, dijo:

–Le ha llamado a usted la atención el que emplee palabras cultas, ¿verdad? No se asombre. Antes de quedar ciego estudié el bachillerato y tengo tres años de la carrera de medicina. Después, don Juan, el azar y la sociedad me trajeron a este ruinoso estado en que me ve.

Un hondo suspiro se escapó por su desdentada boca. Y prosiguió en medio del estupor con que le escuchaba.

–Le he prometido contarle el porqué de mi aptitud pictórica y me iba ya por los cerros de Úbeda. Data de hará unos cuatro años. Un día me hallaba con un amigo comiendo una naranja y me ocurrió preguntarle: «¿Qué color tiene la cáscara?». «Anaranjado», contestó. Me escamé un poco, puesto que habiéndolo olvidado me parecía aquello una burla. Era como si preguntándole por el color de mi zapato hubiera respondido: «Color azapatado». Ratificóme sin embargo que así era, y para asegurarlo más agregó que daba casi igual llamarlo rojo. Inmediatamente le creí. Entonces, sin que por eso tuviera la noción exacta de tal color, supe sin embargo relacionar objetos igualmente coloreados. «Anaranjado, naranja» me decía y recordé que éste era invariable en ciertos tipos, como la sangre, a los que en algunas ocasiones podían referirse otros más contingentes, como la nariz de ciertas personas y los raspadores de una especie de caja de cerillas.

Entonces, ya del todo iluminado me decía: «Verde, inmutable en la yerba tierna» y enseguida aquel feliz proceso de relación me hacía recordar que aunque no necesariamente, eran cromáticamente idénticos, los divanes de algunos cafés, la fruta sin madurar y ciertos libros que leía en sexto año del instituto. Así fui haciendo con el resto del espectro. Había por tanto solucionado lo relativo al color que habían de ostentar mis cartelones.

–Es usted admirable –dije sobrecogido por aquella genial sagacidad–. Pero –agregué– no solamente eso me admira, sino su manera de expresarse, tan culta, tan poco vulgar. ¿Ha continuado usted estudiando algo?

–¡Ay! –exclamó suspirando–. La falta de medios no me permite comprar los libros que quisiera, pero continúo releyendo con la fruición del primer día a mis dos autores favoritos.

–¿Puedo saber quiénes son?

–Ya lo creo. El inconmesurable Xavier de Montepín y Fren. A este último me lo leyeron en alemán, porque nunca me fié de las traducciones.

Me tuve que agarrar a una esquina para no caer al suelo. Aquel hombre de aspecto miserable, andrajoso y ¡ciego! era ante mis atónitos ojos un semidiós. Quise indagar más todavía.

–Una vez que usted podía relacionar colores, ¿cómo solucionaba lo puramente constructivo?

–Muy fácilmente –contestó–. Dividía el lienzo en seis partes. Hecho esto apoyaba la mano en la tela y de allí, por el tacto, relacionaba todos los puntos de la pequeña superficie con el borde que formaba el pulgar y el índice. El dibujo era fácil; donde pasaba algún apuro era para dar color. A veces puse el bigote del juez en la frente del muerto, o bien un guardia civil en vez de sostener el fusil estrechaba la mano del asesino; pero –agregó con suficiencia– el pueblo no repara en estas pequeñeces.

Hablando de manera tan insólita, llegamos por fin a la plazuela en donde el ciego solía exponer su mercancía. Despedíme de él, no sin antes ofrecerle una visita.

Fingí marcharme, pero volví al cabo de un rato. A su alrededor se hallaban ya congregadas veinte o treinta personas.

–Compren al ciego Pedro –decía con voz quebrada y profunda– la tortuga terrestre, moruna, la doy barata. Bicho inofensivo contra las personas, no araña, no muerde, no hace nada, pero guay de los animales que se atreven con ella. Una vez ésa de la izquierda mató a un león.

–Oiga –dijo un chiquillo que estaba en el grupo–, ese león sería un mosquito.

–No, joven, león y muy león era. Se la tragó y murió indigestado.

Todos se echaron a reír, pero nadie le compraba nada.

–Señores –continuaba–, son el aseo, la limpieza, la curiosidad de las casas: contra los ratones. Contra las correderas. Contra las cucarachas.

–Esta vez sí que se ha «colao» –dijo el mismo travieso chiquillo–. Para usted es distinta cosa cucarachas que correderas.

–Y para todos. Las cucarachas viven en las casas y las correderas van por la calle, se paran en el corro del ciego de las tortugas, y le queman la sangre con sus objeciones.

El público soltó otra vez la risa y el golfillo se puso colorado como un tomate.

–Vamos, señores ¿quién lleva una? A todas les he quitado el veneno.

Un señor calvo, bonachón, se atrevió a preguntar, pero sin intención de comprarle:

–¿Qué comen?

–Ya lo ha oído usted. Llévese ésa que mató al león y no habrá una chinche en toda la casa.

El señor, ofendido, dijo:

–En mi casa no existen esos bichos.

–Bueno –respondió el ciego imperturbable–, los ratones.

–Tampoco los hay.

–Pues los pone usted.

Nuevas carcajadas resonaron en el corro que por momentos iba engrosando.

–Usted, don Juan –dijo dirigiéndose hacia donde me hallaba–, llévese una.

Estuve a punto de desmayarme. Estaba dudando entre hacerlo o ir a dar parte a la policía y que lo detuvieran por brujo.

–Si me dice cómo ha podido saber que estoy aquí –grité exasperado– no una, sino todas le compro y aumentaré voluntariamente el precio en diez veces.

–Es increíble, don Juan, que no lo adivine usted. Antes le hablé del oído, del gusto, pero y ¿el olfato? Su olor recordado y no otra cosa fue lo que me hizo notar que se hallaba ahí.

–Admirable, admirable –grité emocionado, y después de darle lo prometido, le insté a que viniese a verme. Enseguida partí apresuradamente. Al volver la esquina aún oía la sombría voz del ciego que salmodiaba.

–La tortuga terrestre, moruna, no muerde, no araña, no hace nada...

TEOREMA

Si por un punto fuera de una recta trazamos una paralela a ella obtendremos una soleada tarde de otoño.

En efecto.

El cielo todo ojos azules refleja el sueño sin peces de los estanques y éstos a su vez bañan tibiamente la pereza de la tarde.

Los árboles ciegos pasan en lenta procesión y en sus más altas ramas pía oro alguna hoja rezagada.

Las calles en masa quieren salirse a pasear al campo pero tan lentamente que pronto los viandantes se las dejan atrás todas estremecidas al sol.

Campos amarillentos trepan por colinas y alcores y allí se tienden, con las piernas abiertas, en espera de la noche. Sólo unos chopos, siempre inquietos, telegrafían un «morse» de hojas.

Acompasado respirar de la tarde y todas las cosas batiendo a su ritmo.

Yo, traigo en la palma de la mano mi bastón sin hojas.

Un seno duerme runruneando al sol.

Todas las ventanas tienen pestañas como mujeres.

La torre de la iglesia, como un índice, señala la última nubecilla blanca.

Después de un bordoneo un silencio y luego pasa Cristo vendiendo voces.

Las golondrinas besan el pico de las siete.

Una descarga cerrada de veletas por el aire.

Las orejas de aquel mulo –él no se apercibe– reabsorben la tarde.

Se extingue la luz en mis solapas.

Es la hora en que comienza el solitario parto de las farolas.

Alguien da media vuelta al interruptor de las estrellas.

Que es lo que no nos habíamos propuesto demostrar.

LUCILLE
Y SUS TRES PECES

Cada mes de abril, tres peces rojos, tres peces japoneses cruzaban y descruzábanse en silenciosas espirales sobre la dulce faz de Lucille. En su discreta frente hasta entonces sin nubes ni cometas locos, habían quedado impresas tres suaves ondas.

Un buen día, al llegar la última primavera desapareció uno de los peces, aquel a quien Lucille bautizó con el nombre de *Tejedor de ensueños.*

Y al llegar el otoño, desapareció el segundo pez japonés, aquel *Punzón de ondas* como le habíamos llamado entre sonrisas corteses los amigos.

La frente de Lucille volvió a quedar como antes, como una fuente de planta: porque el pez tercero, el *Ovillador silencioso de deseos,* tampoco estaba... ALLÍ.

Cuando Lucille con su boquita pintada de corazón dice «ALLÍ» entornando deliciosamente su ojo izquierdo por el derecho, como por una pecera, atraviesa sonámbula la sombra del tercer pez japonés, la del *Ovillador silencioso de deseos.*

DILUVIO

Llovía.

Diluviaba.

Algo más que torrencialmente. Diluviaba oceánicamente: nadie podía esperar que un mar pudiera viajar así, como un avión, de un planeta a otro. La atmósfera se había transformado en un mar sin peces. Se hallaba próximo el instante en que éstos iban a poder salir tranquilamente de los estanques para pasearse por la gran bola acuática de la ex atmósfera. Ya muchos sacaban sus cabezas de un agua para ponerlas en la otra y quedaban así, con mansuetud de niños, como cocodrilos a medio sumergir.

La ciudad entera guarecida bajo los tejados se veía impotente para resistir aquel diluvio que caía como en los sueños al ralentí, pareciendo de tan compacto no caer sino quedarse.

Toda la ciudad con sus grandes torres desmanteladas era un inmenso bergantín por primera vez náufrago en la lluvia.

Llovía.

Los peces parecían mariposas atraídos por la luz húmeda de los faroles y en los tejados se entreabrían las tejas como lapas.

En los escaparates colonias enteras de libros buscaban algo en el agua con las hojas vibrátiles y ondulantes, sexos de pólipo.

Los niños nadaban por el acuario iluminado de los pisos, acercándose a los cristales –unos bobos– muy abiertos los ojos, dejando escapar una columna de circulitos por sus bocas redondas.

Llovía. Llovía. Llovía.

Todo tenía o presentía un palpitar de pulpo. Todo era repugnante a la vista y al tacto.

Las avenidas comenzaban a llenarse de vientres hinchados, de vientres tumefactos sobre los que acudían por bandadas, con inaudita voracidad, manos hambrientas, lenguas hambrientas, cabelleras hambrientas.

A mil metros de altura cruzó la luz fantasmal de un tranvía herido acosado de delfines, asaeteado por millones de dentaduras blanquísimas.

Llovía. Llovía. Llovía. Llovía.

Por todas partes entre grietas de agua y resplandores glaucos acechaban unos ojos grises de mirar metálico, con ferocidad de escualo, los ojos de todos los habitantes de la ciudad, todo ojos, todo ferocidad.

Mis diez dedos no tenían hueso y mis ojos, también mis ojos me acechaban de lejos, más grandes que nunca, grises para siempre, con la ferocidad de los demás ojos.

Junto a mí pasó flotando mi novia ahogada impulsada por el temblor de su velo nupcial, medusa de amor y muerte.

Llovía. Llovía. Llovía. Llovía.

En el reloj de la catedral dieron las doce burbujas de la noche.

Llovía.

RAMUNETA EN LA PLAYA

Se había dicho muchas veces a Ramuneta:

–*La Venus de Milo* tendría algún interés si la vistieran con un mallot de seda verde. En cambio a usted Ramuneta con sus dos trenzas rubias le iría mejor un mallot de seda cielo-azul.

Y ahora –corza en el mar– corretea por la playa, ceñida en un adolescente, tiernamente modelado mallot azul, terso disimulador de su gracia plástica, templado sobre su perfecto cuerpecillo por las clavijas incipientes de los senos.

–Ramunetaaaa...

Se para en seco embobada, embelesada con mi Ramuneta, con la atención de los niños por las cometas que ellos mismos lanzan sobre las playas.

–Ramuneta, ¿no oye usted sonar los acordeones de los puertos? Mire; precisamente allí, sobre el golfo, ¿es brisa o polca ese suave sonido o contacto que ahora llega hasta nosotros?

Pero ella no hace más que reír y se pone a danzar como una tonta.

¡Qué turbador resulta ese *¿quieres?* de sus muslos y ese *¡no puedo!* de sus ojos! ¿De qué gaviota increada o de qué insólito delfín habrá tomado tan extrañas actitudes?

Pero un sol decadente, rabioso de su obligada ausencia, lanza contra ella un gran puñado de rayos últimos.

–¡Ay!, que no veo, que me acabo de quedar ciega. ¿Dónde estamos?

Para que lo sepa leo unas líneas preparadas días antes.

Cóncava esplendidez diurna: curva clara que conduce a todas las playas.

Sobre tu frente, Ramuneta, un anélido de luz y bajo tus pies desnudos un azul marino esculpe frisos sin saberlo.

En el oro de la arena se estrella un concurso de olas: discóforos las ondillas finas, platelmintos las verdes algas. En el atardecer sin sombras ni sonidos da un ritmo blanco la espuma de las olas.

Geometría sutil de ciudades lejanas, en delirantes espejismos envuelve el horizonte.

Cien caminos sugieren cien motivos distintos.

Campos, ciudades, torbellinos de cosas y reflejos: parece entreverse el mundo en interposición local de cromatismo.

Y frente a nosotros un mar sin barcos, un mar sin peces, un mar sin playas, un mar sin mar.

Tus dos trenzas rubias Ramuneta son dos admiraciones al crepúsculo por donde nace tu sonrisa, tu sonrisa que puede meterse entre mi ropa blanca.

Momentos después, huyendo de mis voces, Ramuneta insumergible entre las dos calabazas deliciosas de sus senos, nadaba riendo hacia las islas.

CABALLERÍA RUSTICANA

En medio de la tarde truncada sin paisaje ni remota luna un árbol seco crispaba sus implorantes ramas, tendiéndolas hacia el espejo e inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto.

Sobre la cuerda intacta del horizonte, tres pastores inmóviles sin conciencia ni cayado, ponían una enigmática viñeta al increíble atardecer.

¿Por qué los dos sutiles remos de la tarde –luz y sombras– no surcan aires ni estilizan formas?

La desolación sollozaba entrecortadamente y en el más lejano rincón del cielo una estrella exhalaba el último suspiro.

Ni una casa, ni un vuelo, ni un arroyo.

Éramos tres hermanos. Él, Ella y Yo.

ÉL = ELLA
ELLA = YO
ÉL = YO

Éramos tres gemelos. Bajo nuestro techo nunca besos de cristal florecieron en nuestras frentes. Es triste y humillante hablar de ello pero éramos tres gemelos partenogenéticos.

He aquí lo que sucedió una tarde, mejor aún *aquella* tarde truncada sin paisaje ni remota luna.

Durante largo tiempo hasta casi perderlo de vista, mi hermana asomada al gótico ventanal, única luz solitaria de la estancia, le había dicho adiós con la blanda caricia de su pañolillo. Luego se había sentado junto al hogar y allí hilando había diluido las horas con sus miradas, siempre con rumor de arroyos, siempre vírgenes como convenía a su condición de doncella.

Sin embargo, de su corazón pesaba el negro presentimiento de la tarde, con el monótono e inflexible oscilar de un péndulo.

De pronto ladró el jardín. Alguien marchaba por la avenida.

¡Ah!... Por fin.

Volvió ÉL. Eran las seis y pico del tiempo. Pero volvió sin ELLA. ¿Dónde la había dejado? ¿Qué hizo de su casta alegría? ¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética, escalofriante, irremediable como el pasado?

Despavorido, conteniendo la respiración le vi entrar sin preguntárselo. En sus ojos temblaba aún el último estertor del día.

Mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.

¡Qué angustia Dios mío!

–Hermano es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana...

Sin exhalar un grito, retorcíase de dolor. Las lágrimas rodaban caudalosas por su rostro mas antes de caer a tierra se le iban cuajando por las mejillas, por el pecho. Eran lágrimas ardientes, lágrimas de cera y el arrepentimiento vivo como una llama temblando sobre su cabeza. Ya todo él se derretía como un grueso cirio.

Atadas, codo con codo, entraban en la estancia las tinieblas.

UNA HISTORIA DECENTE

Carmencita era muy dócil. La inocencia de Carmencita era proverbial. Su madre velaba por ella noche y día, y ponía frente a su hija la muralla de su vigilancia, contra las añagazas del mundo. La madre, al llegar Carmencita a los doce años, se mostraba preocupadísima. «El día que mí hija menstrúe por *primera vez* –pensaba–, adiós su dorada inocencia». Pero llegó a resolver el problema. Cuando vio ponerse pálida a Carmencita por *primera vez,* se echó a la calle como una loca y al poco volvía con un gran ramo de flores rojas. «Toma, hija mía, toma, ahora empiezas a ser mujer». Y Carmencita, engañada y contenta con aquellas maravillosas flores rojas, se olvidó de menstruar. Todos los meses, doce veces por año, durante muchos años, Carmencita era así engañada y preservada de la ruin verdad. Con las ojeras precursoras del treinta de cada mes, su madre le ponía en la mano las flores rojas.

Carmencita cumplió los cuarenta años. Su madre, ya muy anciana, le llamaba aún Carmencita, pero todos la nombraban doña Carmela. En esa edad, llegó un mes en que Carmencita no tuvo ojeras y entonces su madre le regaló un *bouquet* de flores blancas. «Toma, hija mía, es el último ramo que te ofrezco, ya has dejado de ser mujer». Carmencita se sublevó. «Pero mamá, si no me he enterado de que lo he sido». A lo que la madre respondió: «Tanto peor para ti, hija mía». Aquel *bouquet* blanco, ya marchito, deshojado, esparcido, seco, fue el que pusieron en el ataúd de Carmencita.

HISTORIA INDECENTE

Con Mariquita, cuando le llegó la edad crítica, su madre quiso hacer lo mismo que hiciera la de Carmencita, y cuando la vio ponerse ojerosa y pálida, le regaló un *bouquet* de rosas rojas. Pero Mariquita era mucho más descarada que Carmencita. Cogió el *bouquet,* abrió la ventana, arrojó por ella las flores y se puso a menstruar.

LA AGRADABLE CONSIGNA DE SANTA HUESCA

Una pregunta seguida de un cañonazo.

–Aún no lo he pronunciado– dice el gobernador.

–Pues allá usted y para mayor seguridad, mire–. El gobernador se administra y ve lo que sigue:

Dos horas después entre la carretera de San Feliu y San Guíxols va andando un trozo de carne asada, de unos dos kilos de peso, gorda y requemadota. Aún la veo y sin remordimiento la puedo llamar «hija de puta». Pero ella ni se menea, ni argumenta, ni vomita, igual le da.

La carretera se pierde en el horizonte en línea obstinadamente recta, empolvada, iluminada canicularmente. Al verla se presienten ciertas funciones de ópera en el instante en que una dama de un palco se lleva los impertinentes a los ojos.

Mientras, la carne asada continúa su camino sin pensar en nada interesante. Sólo una nubecilla de polvo señala su paso. De pronto, brota de la tierra, atraídos por el sol, una muchedumbre inmensa, un millón de millones de pequeños sastres de los que el mayor no llega al milímetro. Unos saltan a un metro de altura del suelo, otros persiguen a alguna campesina extraviada, otros arden como una mecha, otros postulan.

El trozo de carne, molesto, vomitando, emprende veloz carrera arrollando a cuantos sastres encuentra a su paso. A la media hora, la carretera no es más que un inmenso lodazal: cada sastre se disuelve en una gota de orina, desmelenada, sollozante y que antes de fundirse con el polvo se agarra desesperadamente a los postes del camino. En medio de este caos, por todos los ámbitos del horizonte llegan ecos de órganos, de rezos, de himnos que provienen de lejanas catedrales.

El trozo de carne ha emprendido una veloz carrera. En un recodo le salen dos baturros en las orejas. En la próxima curva hay un ciprés de ranura, y se detiene ante él. El trozo de carne descansa y observa.

A un metro justo de la base del ciprés percibe un bulto que inmediatamente se pone a la defensiva. El trozo de carne sabe que aquello puede influir en la vida de la ciudad. Es un tictac corriente que ya salta, ya pregunta, ya se concentra esgrimiendo un libro o ya vuelca un tranvía puesto a la cabeza de las turbas. Él no tiene nada que ver con las agonías ni con la historia. Después de todo él va donde va la gente.

El trozo de carne sigue observando.

Los alegatos del ciprés son raros. Sus cámaras se hallan cubiertas de válvulas aceradas, color vegetal, y su suelo es de carne congelada, la cual produce tan gran estrépito que los pájaros huyen de los tejados. El estrépito no se oye porque es menor que un gato negro y tan silencioso como éste.

El trozo de carne piensa que esta ocasión es única. Sin embargo espera el crepúsculo para entrar en acción.

A todo esto, el tictac, apoyándose en arco contra la tierra, se distiende y se lanza verticalmente al espacio. A medida que asciende se infla, se redondea. Pronto no es más que una cubierta de algodón tendida en la más miserable de las camas.

Son las ocho y un estudiante se dispone a ir a clase.

El trozo de carne, junto a la pila del agua bendita, ofrece el sagrado licor a las primeras beatas. Por la tarde, todas las mulas de la ciudad aparecían muertas en las cuadras. Alguien va a rociarlo con gasolina. De pronto, un grito de horror [...]. Uno del público se acerca al trozo de carne e introduce su mano por la palangana del trozo de carne. Después de gran trabajo consigue sacar un libro voluminoso de cantos oblicuos. Sobre la cubierta, en letras decoradas, aparece el título: *Vida de Santa Huesca.*

Poco después un sacristán carga un borrico de cántaros al pie de las ruinas de la iglesia. En cada cántaro va oculto un bandido que al llegar al bosque saltará de su escondite y unido a sus compañeros construirá una choza. En la choza habrá una puta. La puta irá a un ciprés, el ciprés en un día de viento atraerá a las doncellas que le ofrecerán su culo. El culo de las doncellas será hollado entonces por el trozo de carne que cantará mientras holla y el cántico del trozo de carne será como el gluglú de agua que devolverá la vista a los ciegos [...].

El gobernador está en pié ahora, presenciando el paso de Santa Huesca, que camina al martirio con la cabeza baja. Su mano esgrime una palma. Detrás de ella, medio aplastado por la lluvia de piedras, se arrastra un gato negro y ensordecedor. Sobre la cruz donde han crucificado a Santa Huesca pende indiferente, aborregado, hecho un lector, el trozo de carne asada.

INSCRIPCIÓN PARA LA LÁPIDA DEL TROZO DE CARNE

«Iban dos niños por un campanario sin pensar en lo ventajoso de sus obligaciones, cuando de pronto les pareció oír todo cuanto pasaba en el Instituto. Subiéndose enseguida a un ciprés, pudieron observar lo que sigue: dos maristas, dispuestos a jugarse la vida, iban en un tranvía. En la primera parada se bajaron y subieron otra vez en otro tranvía, lleno de colmenas. Las abejas hacían un ruido admirable y los maristas yacían en sus ataúdes dispuestos a jugarse el todo por el todo. Uno de ellos decía por lo bajo: “¿Es cierto que la mortadela está hecha para los ciegos, como ha dicho Péret?”. El otro le contestó: “Ya hemos llegado a la pasarela”. Debajo de la pasarela, en medio del agua medio podrida, medio verde, podría verse una lápida que decía: “Las Normas”. A su alrededor cientos de personas celebraban el Año Nuevo».

Ésta es la lápida que deberá tener el trozo de carne durante 364 días el año corriente y 365 los bisiestos.

CARTA A PEPÍN BELLO EN EL DÍA DE SAN VALERO

Madrid, 2 de febrero de 1927

Querido Pepín:

Cómo me conmovió el leer tu carta y ver la modestia con que recordabas el inolvidable día 29, ese día en que san Valero Ventolero pasa con un ajimez sobre la cabeza por la acera de Cecilio Gasca. Tú siempre has sido muy bueno y te has acordado del día 29. Yo en cambio el día de San Valero decidí auscultarme. No voy bien. Cada día pierdo fuerzas. Cuando el doctor comenzaba a diagnosticarme se desencadenó fuera una gran ventolera, tan brutal que desgajó los postigos del balcón como si fueran brazos. El polvo en la calle era densísimo tanto que ni se veían pasar los curas. Entre el polvo, giraban velozmente saliendo de él para después de brillar un instante volverse a perder en la nada, infinidad de máquinas de coser, bastones, tinas pequeñas en forma de embudo y pequeñas islas de Formosa rodeadas de bancos de atunes.

A todo esto ni mi padre ni el médico me entendían. Mi buen padre objetaba que aquella ventolera representaba un serio escollo en su vida y que ni por un momento toleraba diagnóstico tan indecente. El médico decía que tal vez fuera así, pero que mi progenitor siempre le había puesto la proa y que por muy veterano que se creyese, él, médico, era más alto y que a otro perro con tal hueso.

Mi padre me agarró de una mano y me sacó a la calle. La violencia del viento llegaba a su apogeo. ¡Qué olor a cera! Un zumbido despreciable nos aturdía y grandes y poderosas ráfagas nos impedían casi el avanzar. La ventolera nos lanzaba a la cara, aturdiéndonos, cientos de curas semidesnudos. Pude notar que todos ellos al chocar contra nuestras narices se ponían a cantar entre dientes, siempre la misma canción. Era algo parecido a este motete:

Niñita, niñita mía
no sabes lo que es el mar;
si lo supieras mi vida
te echarías a rodar.

Podrá parecer frívola la moraleja pero bastó para hacerme recordar mis tiempos de camarero, cuando mi pobre padre venía a traerme el alcuzcuz al café, un poco antes de mediodía, metido en una tarterita de oro inolvidable que siempre dejaba a tres o cuatro kilómetros de los veladores.

Cada vez llegaban más numerosos los curas a chocar contra nuestras narices. La canción devenía zumbona, casi ininteligible, lo que me hizo comprender que había una alusión poco respetuosa para mi ausente madre. Mas, dime, Pepín: ¿quién se molesta porque tales capiteles dejen de ser de tal o cual estilo? Allá ellos.

Por fin la sotana de uno de los curas quedó prendida del bigote blanco y venerable de papá. Allí se mantuvo el sacerdote dispuesto a todo, como los buenos. Aprovechó la ocasión para, bien a mi pesar, largarme la siguiente filípica:

«En verdad te digo, hijo mío, que san Valero, *jamás* dejó de respetar el código. El arte de su época –y te hablo sin rencor– consistió en ahuyentar los ruidos parásitos de las grandes naves donde sólo el humo de las batallas podía elevarse. ¡Allí los pechos errantes, las alas de piedra, los tristes surcos, las alegres meriendas sobre las piedras tumbales, los incestos, las frases sueltas que se oyen de noche, los montones de leña erizados de manos de niño! Nunca le faltó un céntimo. Él, su padre, su abuelo, todos fueron contables y además de contables ingenieros. Lástima que el hijo de san Valero, también llamado san Valero, no tuviera medios de costearse los estudios. Pero esto forma parte del siguiente capítulo».

Ya, con las últimas palabras, llegaba la noche. Calló el cura y con pericia y cariño, comenzó a reunir a las dispersas cabrillas y rehecho el rebaño lo hizo aventurarse por la abrupta pendiente que descendía al valle.

MUY IMPORTANTE

«El valle llevaba una valla», la cual no me fue dado atravesar. Diez enormes curas con poderosos alfanjes me impedían la entrada. En las resplandecientes hojas de las armas pude atisbar la siguiente inscripción: «El valle llevaba una valla». La última palabra semiborrada era de difícil interpretación. ¿Decía valla o tal vez vela? Acaso ni valla ni vela sino que era una fotografía de *La última cena* en la que los comensales hubieran sido sustituidos por copones, y en donde el copón sentado en el lugar correspondiente a Cristo le da un botellazo al copón que apoya la cabeza en sus hombros, y el último copón, el que hace de Judas lleva un carromato en la mano.

Yo me encolericé:

«¿Sois curas o gentiles? Si lo primero luchemos, si lo segundo, Dios os lo pague».

Pero ya al atardecer, el valle, la vela, los alfanjes, no son más que el teclear de una máquina de escribir, manipulada por el propio jefe de taquígrafos. Éste extrae el papel del rodillo, lo introduce en un sobre y a mano y con lápiz, escribe la dirección:

Sr. D. Alaticio Pantaleón
Palatino Pudibundo
Panticosa

Que escribas.

DETALLES REALISTAS

Mi hermana reconoce que el día de San Valero era muy extraño en Zaragoza. «Se encontraba una la calle de San Pablo con gente inacostumbrada, baronesas, condesas, las de Parellada con grandes sombreros. Luego, para entrar en la iglesia de San Pablo, había que bajar unos escalones y en el interior, en un altarucho, estaba san Valero, que es un santo negruzco con un dedo levantado y un roscón de velas. Luego en casa nos comíamos un san Valero de azúcar y todos estaban muy alegres y muy tristes. Tal vez porque ese día murió nuestro abuelo».

PROYECTO DE CUENTO

Se trata de una *soirée* que doy en mi casa y que termina catastróficamente. Me veo obligado a ir a casa de un sabio amigo mío, donde pasan «cosas gordas». De allí voy a caer al Hospital de Afuera de Toledo, donde también pasa lo suyo. Por fin muero, no sin hacer antes testamento –¡verás qué testamento!– y, por fin...

Apenas fue dicho y hecho, para que me quedase tiempo de morir decorosamente. Cuatro sepultureros se apoderaron de mi cuerpo, llevándome a la iglesia de al lado para efectuar mi entierro. Levantaron la infecta tapa del sepulcro del cardenal Tavera y, sacando su inmunda carroña, que hubieron de echar a un muladar porque ya ni los pobres la querían, me metieron para siempre allí.

¡Descansen en paz los taparrabos!

LA SANCTA MISA VATICANAE

La Sancta Misa Vaticanae, rezaba el título en latín macarrónico. Sería un cortometraje en el que se vería una competición de misas en la plaza de San Pedro, de Roma. La Iglesia, «siempre atenta a las conquistas de la civilización y el deporte», quería poner la misa al ritmo trepidante de nuestro tiempo. Para ello, entre cada dos de las gigantescas columnas de la plaza arquitecturada por Bernini, se habían colocado altares funcionales, en cada uno de los cuales oficiaba un sacerdote. Al darse la «salida» los curas empezaban a decir la misa lo más deprisa que podían. Alcanzaban velocidades increíbles, al volverse los fieles para decir el *dominus vobiscum,* para santiguarse, etc., mientras el monaguillo pasaba y repasaba incesantemente con el misal y demás objetos rituales. Algunos caían exhaustos, como boxeadores. Finalmente, queda campeón mosén Rendueles, de Huesca, con un récord de haber dicho la misa entera en un minuto y tres cuartos. Como premio se le entrega una custodia con un roscadero.

MÉNAGE À TROIS

Por mucho que lo intenté no pude ver el rostro del chófer, algo así como un cosaco que conducía nuestro auto. Junto a mí viajaba una mujer enlutada de una distinción de diosa, de una palidez de alba. No la conocía. No la había visto nunca. Pero sentía despertarse mi piel empapada de lujuria. Atravesábamos un paisaje sin cielo, sin cielo hasta perderse de vista. La tierra se hallaba cubierta de flores negras que exhalaban un penetrante aroma a alcoba de mujer.

Mi desconocida mandó detener al chófer junto a un gran lago repleto, un lagrimal repleto de angustia. «Éste es –me dijo– el lagrimal repleto lago de angustia». No le hice caso ocupado como me hallaba ahora en besarle el pecho entre los senos que ella ocultaba con las manos, llorando sin consuelo, sin fuerzas casi para defenderse de mi lascivia.

Hasta nosotros llegó el chófer con la gorra en la mano no sé a qué. Creí reconocer su rostro y ya no me cupo duda sobre su personalidad cuando con una sonrisa exclamó: «Lago, amigo mío». Loco de contento repuse: «Eres tú, mi lago amigo viejo lagrimal». Con qué alborozo nos acogimos abrazándonos con una alegría de resurrección de los muertos.

Junto a nosotros acababa de detenerse un entierro. Amortajada en el ataúd yacía la dama desconocida de momentos antes. ¡Pálida flor de carne sin saber cantar! Aún resbalaba por su mejilla la última lágrima detenida milagrosamente en el pómulo como un pájaro en la rama.

Mi amigo se precipitó a ella y la besó frenéticamente en los labios, en los labios que de lívidos fueron insensiblemente transformándose en verdes, luego en rojos, luego en fuego, luego en infierno.

Comencé a sentir un odio mortal por el chófer que ya no era mi amigo. Comencé a sentir una repugnancia sin límites por aquel gusto de limón en llamas que debían dejar en sus labios los labios insepultos de la desconocida.

BUÑUEL EN EL GRUPO SURREALISTA

Fotografía superior

Luis Buñuel junto con Poulenc, Giacometti, Strawinsky y Colle entre otros (Hyères, 1932).

Fotografía inferior

Buñuel y Giacometti con la escultura de la jirafa (Hyères, 1932).

Las manchas de la jirafa estaban montadas con bisagras y podían levantarse. Debajo se veían las frases descritas por mí en una hora. De haber tenido que realizar lo que en ellas se pedía, hubiera habido que desembolsar cuatrocientos millones de dólares en el espectáculo.

Luis Buñuel en *Mi último suspiro*

Une girafe fue escrito en 1933 con motivo de una fiesta que iba a celebrarse en casa de Charles y Marie-Laure Noailles –auténticos mecenas de las actividades surrealistas–. Breton había pedido a Buñuel que preparase algo para la revista que editaba el grupo, *Le Surréalisme au Service de la Révolution,* y éste preparó en menos de una hora *Une girafe.* Después, fue a casa de Giacometti y le pidió que dibujara y recortara una jirafa de tamaño natural. Las manchas de la jirafa estaban montadas con bisagras y podían levantarse para leer los escritos que se ocultaban bajo cada una de ellas.

El texto estaba plagado de imágenes de la iconografía buñueliana: el ojo de la segunda mancha en el que se refleja el espectador recuerda al ojo cortado de *Un perro andaluz;* la figura de la mariposa de la muerte que aparece en la mancha novena, también recuerdo de *Un perro andaluz;* las gallinas picoteando o Cristo riéndose a carcajadas son imágenes a las que el realizador recurriría en más de una ocasión a lo largo de su filmografía; la escena de la orquesta con cien músicos de la cuarta mancha debería haber aparecido casi veinte años más tarde en *Los olvidados* pero, finalmente, la propuesta de Buñuel fue descartada por el productor.

La jirafa fue instalada en el jardín de los Noailles y los invitados a la fiesta iban leyendo, con la ayuda de un taburete, lo que había debajo de las manchas. Tras la cena, había desaparecido del jardín y no volvió a saberse de ella. Hoy de aquella jirafa sólo queda el texto, publicado en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (número 6, 15 mayo de 1933) y la fotografía, reproducida en la anterior portadilla, en la que aparece el «animal» junto a sus creadores Buñuel y Giacometti.

Por lo que respecta al segundo texto, *Enquête sur l'amour*, se trata de una encuesta publicada en *La Révolution Surreáliste* el 15 de diciembre de 1929, en el número 12. A las cuestiones que planteaba respondieron todos los miembros del grupo surrealista. Se incluyen las preguntas más las respuestas que a las mismas dio Luis Buñuel.

UNA JIRAFA

Esta jirafa, de tamaño natural, es una simple tabla de madera recortada en forma de jirafa, que ofrece una particularidad que la diferencia del resto de animales del mismo género realizados en madera. Cada mancha de su piel, que a tres o cuatro metros de distancia no ofrece nada anormal, está en realidad constituida, bien por una tapa que cada espectador puede fácilmente abrir haciéndola girar sobre un pequeño gozne invisible disimulado en uno de sus lados, bien por un objeto, bien por un agujero a través del que se ve la luz del día –la jirafa no tiene más que algunos centímetros de espesor–, bien por una concavidad que contiene los diversos objetos que se detallan en la lista que aparece a continuación.

Hay que destacar que esta jirafa no cobra verdadero sentido hasta que está enteramente realizada, es decir, cuando cada una de estas manchas cumple la función para la que ha sido destinada. Si esta realización es muy dispendiosa, no deja por ello de ser menos posible.

TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE

Para esconder los objetos que deben encontrarse tras el animal, habrá que colocarlo delante de un muro negro de diez metros de alto por cuarenta de largo. La superficie del muro debe estar intacta. Delante de este muro será necesario cuidar un jardín de asfódelos, cuyas dimensiones serán las mismas que las del muro.

EN LA PRIMERA:

El interior de la mancha está constituido por un pequeño mecanismo bastante complicado que recuerda mucho al de un reloj. En el centro del movimiento de las ruedas dentadas da vueltas vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver emana del conjunto. Tras abandonar la mancha, tomar un álbum que deberá encontrarse en el suelo a los pies de la jirafa. Sentarse en un rincón del jardín y hojear este álbum que presenta decenas de fotografías de muy miserables y pequeñas plazas desiertas. Son las de las viejas ciudades castellanas: Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios y sobre todo Toledo.

EN LA SEGUNDA:

A condición de abrirla a mediodía, como lo precisa la inscripción exterior, se encuentra uno en presencia de un ojo de vaca en su órbita, con pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, poniendo fin a la contemplación.

EN LA TERCERA:

Abriendo esta mancha se leen, sobre un fondo de terciopelo rojo, estas dos palabras:

AMÉRICO CASTRO

Al ser las letras desmontables, podrá hacerse con ellas todas las combinaciones posibles.

EN LA CUARTA:

Hay una pequeña reja, como la de una cárcel. A través de la reja se escucha el sonido de una auténtica *orquesta* de cien músicos interpretando la obertura de *Los maestros cantores.*

EN LA QUINTA:

Dos bolas de billar caen con gran estrépito al abrir la mancha. En su interior sólo queda, en pie, un pergamino enrollado, atado con liza; debe desenrollarse para poder leer este poema:

A Ricardo Corazón de León

Del coro al caño, del caño a la colina, de la colina al infierno, al *sabbat* de las agonías del invierno.

Del coro al sexo de la loba que huía a los bosques intemporales de la Edad Media.

Verba vedata sunt fodido en culo et puto gafo era el tabú de la primera cabaña levantada en el bosque infinito, era el tabú de la cagarruta de la cebra de la que salieron las multitudes que elevaron las catedrales.

Las blasfemias flotaban en los pantanos, las turbas temblaban bajo el látigo de los obispos de mármol mutilados, se empleaban sexos femeninos para moldear sapos.

Con el tiempo reverdecían las religiosas, de sus costados secos crecían ramas verdes, los íncubos les guiñaban el ojo mientras los soldados meaban en los muros del convento y los siglos hormigueaban en las llagas de los leprosos.

De las ventanas pendían racimos de novicias secas que producían, con la ayuda del cálido viento primaveral, un suave rumor de oración.

Tendré que pagar mi cuota, Ricardo Corazón de León, *fodido en culo et puto gafo.*

En la sexta:

La mancha atraviesa de lado a lado la jirafa. Se contempla entonces el paisaje a través del agujero; a unos diez metros, mi madre –la señora Buñuel–, vestida de lavandera, está de rodillas ante un arroyo lavando la ropa. Algunas vacas detrás de ella.

En la séptima:

Una simple arpillera de un viejo saco manchado de yeso.

En la octava:

Esta mancha es ligeramente cóncava y se halla cubierta de pelos muy finos, rizados, rubios, tomados del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, rolliza, con la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor. El espectador deberá soplar suavemente sobre los pelos.

En la novena:

En lugar de la mancha se encuentra una gran mariposa nocturna oscura, con una calavera entre sus alas.

EN LA DÉCIMA:

En el interior de la mancha una apreciable cantidad de masa de pan. Se siente la tentación de amasarla con los dedos. Cuchillas de afeitar muy bien disimuladas harán sangrar las manos del espectador.

EN LA UNDÉCIMA:

Una vejiga de cerdo reemplaza la mancha. Nada más. Tomar la jirafa y transportarla a España para colocarla en un lugar llamado Masada del Vicario, a siete kilómetros de Calanda, al sur de Aragón, con la cabeza orientada hacia el norte. Reventar de un puñetazo la vejiga y mirar por el agujero. Se verá una casita muy pobre, blanqueada con cal, en medio de un paisaje desértico. Delante, a pocos metros de la puerta, crece una higuera. Al fondo, montes pelados y olivares. Un viejo labrador saldrá tal vez, en ese instante, de la casa descalzo.

EN LA DUODÉCIMA:

Una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas pero *riéndose a carcajadas.*

EN LA DECIMOTERCERA:

En el fondo de la mancha, una hermosa rosa de mayor tamaño que el natural fabricada con peladuras de manzana. El androceo es de carne sangrante. Esta rosa se volverá negra algunas horas después. Al día siguiente se pudrirá. Tres días más tarde, sobre sus restos, aparecerá una legión de gusanos.

EN LA DECIMOCUARTA:

Un agujero negro. Se oye este diálogo cuchicheado con gran angustia:

VOZ DE MUJER–. No, te lo suplico. No hieles.

VOZ DE HOMBRE–. Sí, es necesario. No podría mirarte de frente. (*Se oye el ruido de la lluvia.*)

VOZ DE MUJER–. A pesar de todo, te quiero, te querré siempre, pero no hieles. *No... hie... les.* (*Pausa.*)

VOZ DE HOMBRE (*Muy bajo, muy dulce.*)–. Mi pequeño cadáver... (*Pausa. Se oye una risa contenida.*)

Aparece bruscamente una luz muy viva en el interior de la mancha. Bajo esta luz se ven algunas gallinas picoteando.

EN LA DECIMOQUINTA:

Una pequeña ventana con dos batientes construida a imitación perfecta de una grande. De repente sale una espesa bocanada de humo blanco, seguida, algunos minutos más tarde, de una explosión lejana. (Humo y explosión deben ser como los de un cañón, vistos y escuchados a algunos kilómetros de distancia.)

EN LA DECIMOSEXTA:

Al abrir la mancha se ve a dos o tres metros de distancia una Anunciación de Fra Angélico, muy bien encuadrada e iluminada, pero en un estado lamentable: desgarrada a cuchilladas, embadurnada con brea, la cara de la Virgen cuidadosamente ensuciada con excrementos, los ojos reventados con agujas y en el cielo una inscripción con letras muy toscas: «Abajo la madre del turco».

EN LA DECIMOSÉPTIMA:

Un potentísimo chorro de vapor surgirá de la mancha en el momento de su apertura y cegará horriblemente al espectador.

EN LA DECIMOCTAVA:

La apertura de la mancha provoca la caída angustiosa de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de vela, una baraja muy vieja, algunos botones, frascos vacíos, granos de Vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se desparrama de la manera más inquietante. (Esta mancha es la única que simboliza la muerte.)

EN LA DECIMONOVENA:

Una maqueta de menos de un metro cuadrado detrás de la mancha representa el desierto del Sahara bajo una luz aplastante. Cubriendo la arena, cien mil pequeños maristas de cera, con el alzacuello blanco destacando sobre la sotana. Con el calor, los maristas se derriten poco a poco. (Será necesario tener varios millones de maristas de reserva.)

EN LA VIGÉSIMA:

Se abre esta mancha. Alineados sobre cuatro tablas se ven doce pequeños bustos de terracota que representan a la Sra..., maravillosamente bien hechos y de gran fidelidad, a pesar de sus dimensiones de unos dos centímetros. Con una lupa se constatará que los dientes están hechos de marfil. El último pequeño busto tiene todos los dientes arrancados.

SOBRE EL AMOR

ENCUESTA

I. ¿Qué clase de esperanza pone usted en el amor?

II. ¿Cómo considera usted el paso de la idea del amor al hecho de amar? ¿Sacrificaría por amor, gustosamente o no, su libertad? ¿Lo ha hecho? ¿Sacrificaría usted una causa que hasta entonces haya creído deber defender, si a sus ojos fuera necesario, para no desmerecer el amor? ¿Aceptaría no llegar a ser lo que usted habría querido si es a este precio que debe saborear plenamente la certidumbre de amar? ¿Cómo juzgaría a un hombre que llegara hasta traicionar su convicciones para agradar a la mujer que ama? ¿Una prueba semejante puede ser demandada, ser obtenida?

III. ¿Reconocería el derecho de privarse algún tiempo de la presencia del ser que usted amase, sabiendo hasta qué punto la ausencia es exaltante para el amor, pero percibiendo la mediocridad de tal cálculo?

IV. ¿Cree usted en la victoria del amor admirable sobre la vida sórdida o de la vida sórdida sobre el amor admirable?

CONTESTACIONES DE LUIS BUÑUEL

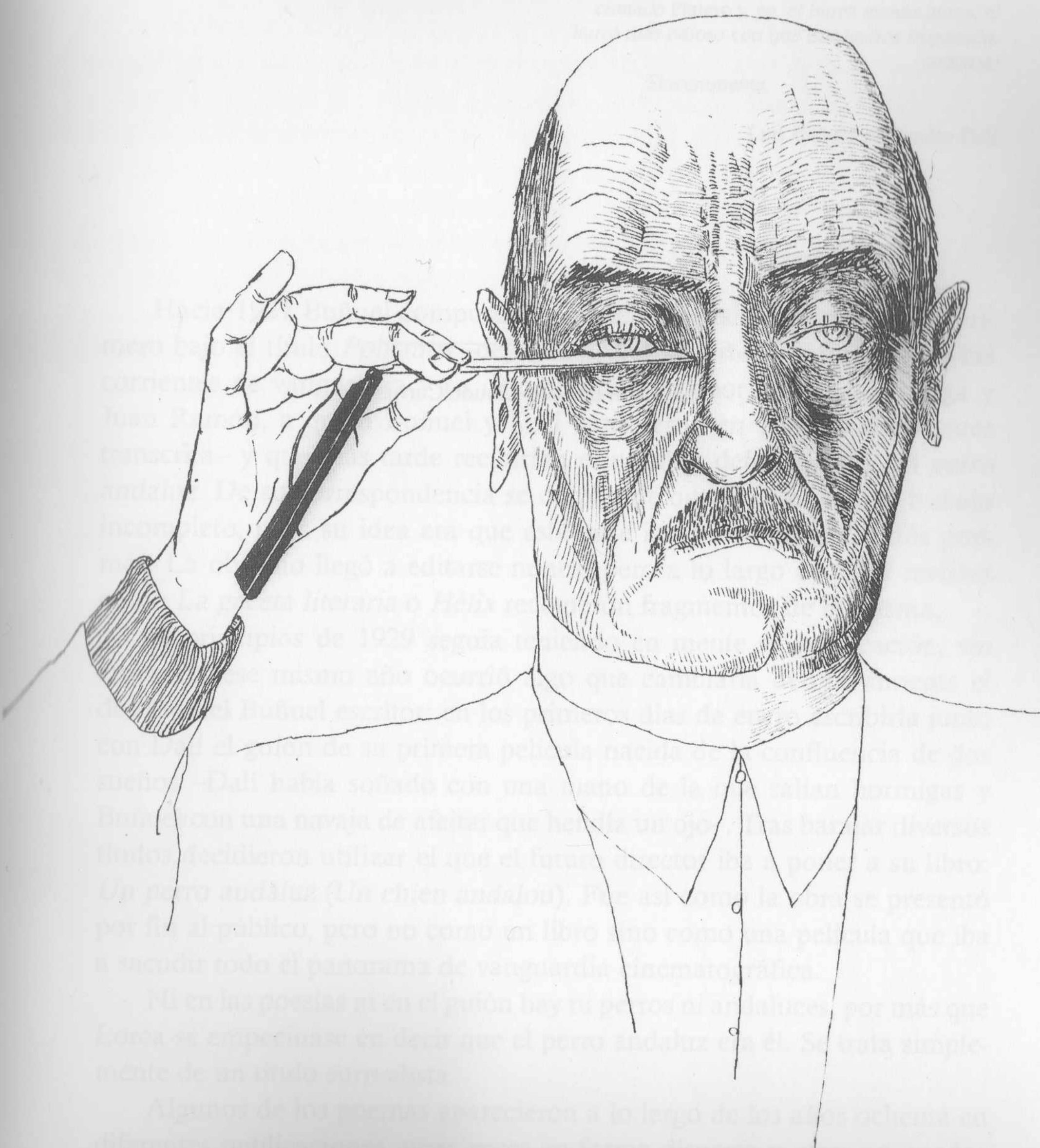
I. Si amo, toda la esperanza. Si no amo, ninguna.

II. 1° Para mí, no existe más que el hecho de amar.
  2° Por amor sacrificaría con gusto mi libertad. Ya lo he hecho.
  3° Por amor sacrificaría una causa, pero esto habría que verlo sobre el terreno.
  4° Sí.
  5° Lo juzgaría muy bien. Pero, a pesar de eso, pediría a ese hombre que no traicionara sus convicciones. Llegaría incluso a exigírselo.

III. No querría separarme del ser amado. A ningún precio.

IV. No lo sé.

UN PERRO ANDALUZ



DE LA POESÍA AL CINE

Ilustración de Jean-Claude Carrière

> *Nuestro distinguido amigo: nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria. Especialmente: ¡¡MERDE!! para su* Platero y yo, *para su fácil y malintencionado* Platero y yo, *el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.*
>
> *¡MIERDA!*
>
> *Sinceramente,*
>
> Luis Buñuel y Salvador Dalí

Hacia 1927 Buñuel compuso una serie de poesías que agruparía primero bajo el título *Polismos* –dejando al descubierto la influencia de las corrientes de vanguardia y su decidido despego por Góngora, Ortega y Juan Ramón, a quien Buñuel y Dalí escribieron en 1928 la carta antes transcrita– y que más tarde recibirían el nombre definitivo de *Un perro andaluz*. De su correspondencia se desprende que Buñuel dejó el trabajo incompleto, pues su idea era que estuviese integrado por veintidós poemas. La obra no llegó a editarse nunca, pero a lo largo de 1929 revistas como *La gaceta literaria* o *Hélix* recogieron fragmentos de la misma.

A principios de 1929 seguía teniendo en mente su publicación, sin embargo, ese mismo año ocurrió algo que cambiaría definitivamente el destino del Buñuel escritor: en los primeros días de enero escribiría junto con Dalí el guión de su primera película nacida de la confluencia de dos sueños –Dalí había soñado con una mano de la que salían hormigas y Buñuel con una navaja de afeitar que hendía un ojo–. Tras barajar diversos títulos decidieron utilizar el que el futuro director iba a poner a su libro: *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*). Fue así como la obra se presentó por fin al público, pero no como un libro sino como una película que iba a sacudir todo el panorama de vanguardia cinematográfica.

Ni en las poesías ni en el guión hay ni perros ni andaluces, por más que Lorca se empecinase en decir que el perro andaluz era él. Se trata simplemente de un título surrealista.

Algunos de los poemas aparecieron a lo largo de los años ochenta en diferentes publicaciones, unas veces en forma dispersa y otras agrupados bajo su título original. Resulta extraño comprobar que Buñuel, que casi nunca volvía a ver sus películas una vez acabadas, haya revisado y corregido algunos de estos textos incluso después de haberse publicado. Se han incluido las dos versiones de los que sufrieron las mayores modificaciones.

Tras los poemas se presenta el guión que Buñuel publicó en *La Révolution Surréaliste* en diciembre de 1929. Había aparecido también en la *Revue du cinéma,* propiedad de Gallimard, y por dicho motivo Buñuel había sido sometido a un «juicio» por parte de los miembros del grupo surrealista que lo acusaban de haber cedido el guión a una revista burguesa. Esta circunstancia lo había obligado a redactar la nota que lo precede en la que declaraba que aquélla era la única publicación que él autorizaba. Esta nota fue además enviada a otros periódicos para dejar bien claro que Buñuel había sufrido un atropello por parte del señor Gallimard.

Para los que sientan la tentación y/o la necesidad de descodificar las imágenes reflejadas tanto en los versos como en el guión, debería bastarles la aclaración del propio autor para quedar disuadidos de dicho propósito: «Algún psicoanalista, sin manifestar ninguna duda, cree que la navaja de afeitar representa un pene... Es una idiotez. Tal vez sí, pero si no lo sabemos, ¿qué más da?»[1].

---

[1] Luis Buñuel a Max Aub en *Conversaciones con Luis Buñuel,* Madrid, Ediciones Aguilar, 1985, p. 69.

POLISOIR MILAGROSO

En invierno caen al mar los gritos de los semáforos
acribillados de viento y de crucifixión.
Un barco puede naufragar en una gota de mi sangre
de mi sangre cuando cae sobre el pecho
de una marquesa Luis xv de espuma.

Ese paisaje se hiela menos sobre el espejo
que sobre las uñas de los muertos
que han de resucitar
con los dedos convertidos en flores
en flores de agonía extinta y de salvación.

Partida como un valle de Josafat
les espera la raya de mi cabeza.
Mientras Cristo condena
la Virgen María en peinador blanco
dará un pedazo de pan a los condenados
y pondrá un pájaro de caricias
en la frente de los que se salven.

ME GUSTARIA PARA MI

Lágrimas o sauce sobre la ribera

de dientes de oro

de dientes de polen

como la boca de una muchacha

de cuyos cabellos brotaba el río

en cada gota un pececillo

en cada pececillo un diente de oro

en cada diente de oro una sonrisa de quince años

para que ~~pueden~~ se reprodugan las libélulas

En que puede pensar una doncella
¿ ~~Es inocente una doncella~~

cuando el viento le descubre los muslos?

ME GUSTARÍA PARA MÍ

Lágrimas o sauce sobre la ribera
de dientes de oro
de dientes de polen
como la boca de una muchacha
de cuyos cabellos brotaba el río
en cada gota un pececillo
en cada pececillo un diente de oro
en cada diente de oro una sonrisa de quince años,
para que se reproduzcan las libélulas.

¿Es inocente una doncella
cuando el viento le descubre los muslos?

AL METERNOS EN EL LECHO

Los restos de estrella que quedaron entre tus cabellos
crujían como cáscaras de cacahuete
la estrella cuya luz descubriste
hace ya un millón de años
en el instante mismo en que nacía un diminuto niño chino.

«LOS CHINOS SON LOS ÚNICOS QUE NO TEMEN
[A] LOS FANTASMAS
QUE TODAS LAS NOCHES A LAS DOCE NOS SALEN DE LA PIEL.»

Es lástima que la estrella
no supiera fecundar tus senos
y que el pájaro de la lámpara de aceite
la picotease como a una cáscara de cacahuete
tus miradas y las mías dejaron en tu vientre
un signo futuro y luminoso de multiplicación.

NO ME PARECE NI BIEN NI MAL

Yo creo que a veces nos contemplan
por delante por detrás por los costados
unos ojos rencorosos de gallina
más temibles que el agua podrida de las grutas
incestuosos como los ojos de la madre
que murió en el patíbulo
pegajoso como un coito
como la gelatina que tragan los buitres.

Yo creo que he de morir
con las manos hundidas en el lodo de los caminos.

Yo creo que si me naciese un hijo
se quedaría mirando eternamente
las bestias que copulan en los atardeceres.

BACANAL

Carnero de 125 pesetas
rizado abundoso manual como el vientre
de la mujer de 150 pesetas
los panes que come el pobre
pueden amasarse de ese vientre
y cocerse con fuego de pulgares

Cuando cruzamos los pulgares para formar un aspa
se renueva el martirio de San Bartolomé
que como se supo después era un fauno
o un miembro
que se crispaba delante de la cruz

San Bartolomé y el fauno danzaban
cuando las piedras salían disparadas de la tierra
como besos tirados con la punta de los dedos
Al morir se lo comieron unas hormigas alegres
~~de costumbres relajadas~~
que tampoco eran hormigas
eran unas bayaderas silenciosas

De la tumba de San Bartolomé
sale una espiga de carne ardiendo
por cada beso que pudo y no quiso robar.

BACANAL

Carnero de 125 pesetas,
rizado abundoso, manual como el vientre
de la mujer de 150 pesetas;
los panes que come el pobre
pueden amasarse de ese vientre
y cocerse con fuego de pulgares.
Cuando cruzamos los pulgares para formar un aspa
se renueva el martirio de san Bartolomé,
que, como se supo después, era un diablo
o un fauno
que se reía de la cruz.
Al morir se lo comieron unas hormigas de oro,
de carne de mora,
de culo de bayadera.
San Bartolomé y el fauno danzaban
cuando las piedras salían disparadas de la tierra
como besos tirados con la punta de los dedos.
De la tumba de san Bartolomé sale una espiga de bronce
por cada beso que pudo y no quiso robar.

EL ARCO IRIS
Y LA CATAPLASMA

¿Cuántos maristas caben en una pasarela?
¿Cuatro o cinco?
¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?
1.230.424.
Estas preguntas son fáciles.

¿Una tecla es un piojo?
¿Me constiparé en los muslos de mi amante?
¿Excomulgará el Papa a las embarazadas?
¿Saben cantar los policías?
¿Los hipopótamos son felices?
¿Los pederastas son marineros?
Y estas preguntas, ¿son también fáciles?

Dentro de unos instantes vendrán por la calle
dos salivas de la mano
conduciendo un colegio de niños sordomudos.

¿Sería descortés si yo les vomitara un piano
desde mi balcón?

REDENTORA

Me hallaba en el jardín nevado de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito, que llevaba sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí, por lo que, lleno de temor, me puse a danzar sobre la nieve. Primero, suavemente. Luego, a medida que crecía el odio en los ojos de mi espectador, con furia, como un loco, como un poseído. La sangre me afluía a la cabeza, cegándome en rojo los ojos, de un rojo idéntico al del mastín. Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve. El rojo carnicero se había desvanecido en un inmenso campo de amapolas. Por entre los trigos, bañados en luz primaveral, venía ahora, vestida de blanco, mi hermana, trayéndome una paloma de amor en sus manos alzadas. Era justo mediodía, el momento en que todos los sacerdotes de la Tierra levantan la hostia sobre los trigos.

Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio augusto y blanco de hostia.

No hay Dios

~~[illegible]~~

Alguien me dió el empujón fatal. Comencé a deslizarme con una velocidad vertiginosa por un tobogán vertiginoso. Acelerado matemáticamente. Interplanetariamente. Tendido en los 45º con la sensación de haberme convertido en uno de esos tornillos que sueltan las estrellas y que se precipitan a un millón de vueltas por segundo. Todo vorágine,vueltas,siseos, gritos,flechazos,estómago en garganta,hurras de muchedumbre,gloria,suspensión,temor,frío.

¡Que me estrello!¡Que me estrello!

Pero nunca llegaba el final de mi caida. Cada vez me sentía mas desenfrenada tobogán dentro del tobogán.

Vueltas de peonza de enésima magnitud

Descenso de columna de termómetro

frío de ~~M~~millones de estrellas perforando ~~atravesando~~ la punta de mi nariz.

La gravitación era tan exagerada que me eché a reir

¡Hala!¡Hala! -me gritaba la muchedumbre por momentos mas enfurecida.

Los siglos ~~[illegible]~~ eran segundos en aquel tobogán rayado como un mauser.

Cuando ya desesperaba de encontrar reposo se produjo una terrible xplosion. ~~como si~~ Era el planeta Saturno ~~hubiera~~ que había estallado en un tranvía lle-

o de ~~gente~~ niños

Sentí de pronto una languidez ecuatorial. Un manto de armiño pues-

o amorosamente sobre mis hombros. Un sosegarse de todas mis vísceras has-

a entonces con los pelos de punta. Una somnolencia. Una mano o un ala que

e posaba en mi frente. Y una voz ~~[illegible]~~ antigua que decía: "Ya puedes morir"

Y sentí la entrada de la muerte,de mi muerte que era como la prime-

a sonrisa de un niño.

-- ooo OOOO ooo --

OLOR DE SANTIDAD

Alguien me dio un empujón fatal. Comencé a deslizarme con una velocidad vertiginosa por un tobogán vertiginoso. Acelerado matemáticamente. Interplanetariamente. Tendido en los 45.°, con la sensación de haberme convertido en uno de esos tornillos que sueltan las estrellas y que se precipitan a un millón de vueltas por segundo. Todo vorágine, vueltas, siseos, gritos, flechazos, estómago en garganta, hurras de muchedumbre, gloria, suspensión, temor, frío.

¡Que me estrello! ¡Que me estrello!

Pero nunca llegaba al final de mi caída.

Cada vez me sentía más desenfrenado tobogán dentro del tobogán.

Vueltas de peonza de enésima magnitud.

Descenso de columna de termómetro.

Frío de millones de estrellas perforando la punta de mi nariz.

La gravitación era tan exagerada que me eché a reír.

–¡Hala! ¡Hala! – gritaba la muchedumbre por momentos más enfurecida.

Los siglos se hacían segundos en aquel tobogán rayado como un máuser.

Cuando ya desesperaba de encontrar reposo, prodújose una terrible explosión como cuando estalla el planeta Saturno en un tranvía lleno de gente.

Sentí de pronto una languidez ecuatorial. Un manto de armiño puesto amorosamente sobre mis hombros. Un sosegarse de todas mis vísceras hasta entonces con los pelos de punta. Una somnolencia. Una mano o un ala que se posaba en mi frente. Y una voz eterna que decía: «Ya puedes morir».

Y sentí la entrada de la muerte, de mi muerte, que era como la primera sonrisa de un niño.

PALACIO DE HIELO

Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna.

Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullado de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto me sonríen, tan pronto me bizquean, tan pronto *se me van a comer una miga de pan en el interior del cerebro.* La ventana se abre y aparece una dama que se da *polisoir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la *vil Zaragoza,* no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos».

PÁJARO DE ANGUSTIA

Un plesiosauro dormía entre mis ojos
mientras la música ardía en una lámpara
y el paisaje sentía una pasión de Tristán e Iseo.

Tu cuerpo se ajustaba al mío
como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar;
despellejada
me mostraba tus músculos de madera
y los ramilletes de lujuria,
que podían hacerse con tus venas.

Se oía un galope de bisontes en celo
entre nuestros pelos que temblaban como las hojas de un
[jardín;
todos los diálogos de amor se parecen,
todos tienen acordes delirantes,
pero el pecho aplastado
por una música de recuerdos seculares;
luego viene la oración y el viento,
el viento que teje sonidos en punta
de una dulzura de sangre,
de aullidos hechos carne;

¿qué anhelos, qué deseos de mares rotos
convertidos en níquel
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,
nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,
mientras la muerte nos entra por los pies?

Tendida como un puente de besos de piedra dio la una.
Las dos volaron con las manos cruzadas sobre el pecho.
Las tres se oían más lejanas que la muerte.
Las cuatro ya temblaban de alba.
Las cinco trazaban con compás el círculo transmisor del
[día.

A las seis se oyeron las cabrillas de los Alpes
conducidas por los monjes al altar.

UN PERRO ANDALUZ

La publicación de este guión en *La Révolution Surréaliste* es la única que autorizo. Expresa, sin ningún tipo de reserva, mi total adhesión al pensamiento y a la actividad surrealistas. *Un perro andaluz* no existiría si el surrealismo no existiese.

«Una película de éxito», eso es lo que piensan la mayoría de las personas que la han visto. Pero qué puedo yo contra los fervientes de toda novedad, incluso si esta novedad ultraja sus convicciones más profundas, contra una prensa vendida o engañosa, contra esta muchedumbre imbécil que ha encontrado bello o poético lo que, en el fondo, no es más que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen.

PRÓLOGO

ÉRASE UNA VEZ...

Un balcón en la noche.

Un hombre afila su navaja de afeitar cerca del balcón. El hombre mira el cielo a través de los cristales y ve...

Una pequeña nube avanza hacia la luna llena.

Luego la cabeza de una joven con los ojos muy abiertos. Hacia uno de los ojos se acerca la hoja de una navaja de afeitar.

La pequeña nube pasa ahora delante de la luna.

La hoja de la navaja atraviesa el ojo de la joven seccionándolo.

Fin del prólogo.

Una calle desierta. Llueve.

Un personaje, vestido con un traje gris oscuro, aparece en bicicleta. Tiene la cabeza, la espalda y la cintura rodeados de manteletas de tela blanca. Sobre su pecho lleva sujeta, por correas, una caja rectangular con rayas diagonales blancas y negras. El personaje pedalea maquinalmente, el manillar libre, las manos puestas en las rodillas.

El personaje visto de espaldas hasta los muslos en P. A. sobreimpresión en sentido longitudinal de la calle por la que circula de espaldas a la cámara.

El personaje avanza hacia la cámara hasta que la caja rayada esté en G. P.

Una habitación cualquiera en un tercer piso de esta calle. En medio está sentada una joven vestida con un traje de colores vivos, lee atentamente un libro. Se estremece repentinamente, escucha con curiosidad y se desembaraza del libro lanzándolo sobre un diván cercano. El libro se queda abierto. Sobre una de las páginas se ve un grabado de *La Encajera* de Vermeer. La joven está ahora convencida de que pasa algo: se levanta, da media vuelta y va hacia la ventana con rapidez.

El personaje acaba de detenerse, abajo, en la calle. Sin oponer la mayor resistencia, por inercia, cae con la bicicleta en la cuneta, en medio de un montón de lodo.

Gesto de rabia, de rencor, de la joven que se precipita a las escaleras para bajar a la calle.

G.P. del personaje tendido en el suelo, sin ninguna expresión, en una posición idéntica a la del momento de su caída.

La joven sale de la casa precipitándose sobre el ciclista y besándolo frenéticamente en la boca, los ojos y la nariz. La lluvia aumenta hasta el punto de hacer desaparecer la escena anterior.

Encadenado con la caja cuyas rayas oblicuas se superponen sobre las de la lluvia. Manos provistas de una pequeña llave abren la caja de la que retiran una corbata envuelta en un papel de seda. Es necesario tener en cuenta que la lluvia, la caja, el papel de seda y la corbata deben presentarse con rayas oblicuas en las cuales sólo la longitud varía.

La misma habitación.

De pie, al lado de la cama, se encuentra la joven que contempla los accesorios que llevaba el personaje –manteletas, caja y cuello duro con corbata oscura y lisa–, todo dispuesto como si estos objetos fueran llevados por una persona tendida sobre la cama. La joven se decide al fin a tomar con las manos el cuello, del que quita la corbata lisa para reemplazarla por la de rayas, que acaba de sacar de la caja. La coloca en el mismo lugar y después se sienta cerca de la cama, con la actitud de una persona que vela un muerto.

(*Nota.*– La cama, es decir, la manta y la almohada están ligeramente arrugadas y hundidas, como si, realmente, un cuerpo humano reposase en ellas.)

La mujer tiene la sensación de que alguien se encuentra detrás de ella y se gira para ver qué es. Sin la menor sorpresa, ve al personaje, sin ningún accesorio esta vez, que observa, con gran atención, alguna cosa en su mano derecha. Alcanza este grado de atención con no poca angustia.

La mujer se aproxima y mira a su vez lo que él tiene en la mano. G. P. de la mano, en cuyo centro pululan hormigas que salen de un agujero negro. Ninguna de ellas cae.

Encadenado con los pelos de las axilas de una joven tendida sobre la arena de una playa soleada. Encadenado con un erizo de mar cuyas púas móviles oscilan ligeramente. Encadenado con la cabeza de otra joven tomada en picado muy violento y rodeado por el iris. El diafragma se abre y deja ver que esta joven se encuentra en medio de un grupo de personas que intentan forzar una barrera de orden, formada por agentes.

En el centro del círculo, esta joven intenta levantar, con un bastón, una mano cortada con uñas de colores, que se encuentra en el suelo. Uno de los agentes se aproxima a ella y le regaña con severidad; se agacha y recoge la mano que envuelve cuidadosamente y que pone en la caja que llevaba el ciclista. Le devuelve todo a la joven a la que saluda militarmente cuando ella le da las gracias.

Es necesario tener en cuenta que en el momento en que el agente le devuelve la caja, ella está invadida por una emoción extraordinaria que la aísla completamente de todo. Está como cautivada por los ecos de una música religiosa y lejana; quizá una música escuchada en su más tierna infancia.

El público, una vez satisfecha su curiosidad, comienza a dispersarse en todas direcciones.

Esta escena habrá sido vista por los personajes que hemos dejado en la habitación del tercer piso. Se les ve a través de los cristales del balcón desde donde se puede ver el fin de la escena descrita anteriormente. Cuando el agente devuelve la caja a la joven, los dos personajes del balcón parecen invadidos también por la misma emoción que llega hasta las lágrimas. Sus cabezas se balancean como si siguiesen el ritmo de esta música impalpable.

El personaje mira a la joven haciéndole un gesto que parece decir: «¿Has visto? ¿No te lo había dicho?».

Ella mira de nuevo, en la calle, a la joven que está ahora sola, como clavada en el lugar, en un estado de inhibición absoluta. Automóviles pasan a velocidades vertiginosas. De golpe uno de ellos le pasa por encima mutilándola de manera horrible.

Entonces, con la decisión de un hombre en su pleno derecho, el personaje se aproxima a su compañera y, después de haberla mirado fijamente de un modo lascivo, le coge los senos a través del jersey. G. P. de las manos lujuriosas sobre los senos. Éstos emergen de debajo del jersey. Se ve entonces una terrible expresión de angustia, casi mortal, reflejarse sobre las facciones del personaje. Una baba sanguinolenta le cae de la boca sobre el pecho descubierto de la joven.

Los senos desaparecen para transformarse en muslos que el personaje continúa palpando. Su expresión ha cambiado. Sus ojos brillan de maldad y lujuria. Su boca, muy abierta, se vuelve a cerrar, minúscula, como encogida por un esfínter.

La joven retrocede hacia el interior de la habitación, seguida por el personaje siempre en la misma actitud.

De pronto, ella hace un gesto enérgico para apartarle los brazos, liberándose así del atrevido contacto.

La boca del personaje se contrae de cólera.

Ella se da cuenta de que una escena violenta o desagradable va a comenzar. Retrocede, paso a paso, hasta una esquina donde se parapeta detrás de una pequeña mesa.

Gesto de traidor de melodrama en el personaje. Mira a todas partes; buscando alguna cosa. A sus pies, ve el extremo de una cuerda y la recoge con la mano derecha. Su mano izquierda busca también y coge una cuerda idéntica.

La joven, pegada al muro, mira, horrorizada, los manejos de su agresor.

Éste avanza hacia ella arrastrando con un gran esfuerzo lo que viene atado a continuación de las cuerdas.

Se ve pasar: primero un corcho, después un melón, dos religiosos de los colegios cristianos y al final dos magníficos pianos de cola. Los pianos están ocupados por las carroñas de burros cuyas patas, colas, grupas y excrementos salen de la caja de armonías. Cuando uno de los pianos pasa delante del objetivo, se ve una gran cabeza de burro apoyada sobre el teclado.

El personaje arrastra a duras penas esta carga, está estirado desesperadamente hacia la joven. Arrolla las sillas, mesas, una lámpara de pie, etc., etc. Las grupas de los burros se enganchan a todo. La luz, suspendida del techo, empujada al paso por un hueso descarnado, se balanceará hasta el fin de la escena.

Cuando el personaje está a punto de alcanzar a la joven, ésta lo esquiva de un salto y escapa. Su agresor, dejando las cuerdas, se lanza en su persecución. La joven abre la puerta que comunica con la habitación contigua por la que ella desaparece, pero no lo suficientemente rápido para poder encerrarse. La mano del personaje, habiendo conseguido pasar por el hueco de la puerta, queda prisionera, atrapada por la muñeca.

En el interior de la habitación, apretando la puerta cada vez más, la joven mira la mano que se contrae dolorosamente a cámara lenta y las hormigas que reaparecen se dispersan sobre la puerta.

Inmediatamente ella gira la cabeza hacia el interior de la nueva habitación que es idéntica a la anterior pero la iluminación le dará un aspecto diferente; la joven ve...

La cama sobre la que está tendido el personaje cuya mano está aún atrapada en la puerta. Está vestido con las manteletas y la caja sobre el pecho, sin hacer el menor gesto, los ojos muy abiertos y con una expresión supersticiosa que parece decir: «¡En este momento, va a suceder alguna cosa verdaderamente extraordinaria!».

HACIA LAS TRES DE LA MAÑANA

En el descansillo, cerca de la puerta de entrada del apartamento, acaba de detenerse un nuevo personaje visto de espaldas. Pulsa el botón del timbre de la puerta del apartamento donde suceden los hechos. No se ve, ni el timbre ni el mazo eléctrico de la campana, pero en el lugar que le correspondería, por dos agujeros practicados encima de la puerta, se ven pasar dos manos que agitan un *shaker* de plata. Su acción es instantánea, como en las películas normales, cuando se pulsa el botón del timbre.

El personaje acostado sobre la cama se estremece.

La joven va a abrir.

El recién llegado va directamente hacia la cama y ordena imperiosamente al personaje que se levante. Obedece, refunfuñando hasta tal punto que el otro se ve obligado a empuñarlo por las manteletas y lo obliga, a la fuerza, a levantarse.

Después de haberle arrancado las manteletas, una a una, las lanza por la ventana. La caja sigue el mismo camino así como las correas que el paciente intentaba salvar en vano de la catástrofe. Y eso lleva al recién llegado a castigar al personaje enviándolo a que se mantenga de pie contra una de las paredes de la habitación.

El recién llegado habrá ejecutado todos sus movimientos completamente vuelto de espaldas. Se gira entonces por vez primera para ir a buscar alguna cosa en el otro lado de la habitación.

Subtítulo que dice:

HACE DIECISÉIS AÑOS

Enseguida la fotografía se vuelve neblinosa. El recién llegado se mueve a cámara lenta y se ven sus facciones idénticas a las del otro personaje; no son más que uno, sólo que el recién llegado tiene un aire más joven y más patético, como debía ser el otro hace muchos años.

El recién llegado va hacia el fondo de la habitación, precedido de la cámara que él sigue en P. A.

Un pupitre, hacia el que se dirige nuestro individuo, entra en campo. Dos libros, sobre el pupitre, así como diversos objetos escolares: su posición y sentido moral se determinarán con cuidado.

Toma los dos libros y se vuelve para ir a reunirse con el personaje. En el instante todo vuelve al estado normal, desaparece el *flou* y la *cámara lenta*.

Llega cerca de él, le ordena ponerse con los brazos en cruz, le pone un libro en cada mano y le ordena permanecer así, como castigo.

El personaje castigado tiene ahora una expresión aguda y llena de alevosía. Se gira hacia el recién llegado. Los libros, que sostiene aún, se convierten en revólveres.

El recién llegado lo mira con ternura, sentimiento que aumentará por momentos.

El personaje de las manteletas amenaza al otro con sus armas, lo obliga al «*Hands up!*», a pesar de su obediencia, descarga sobre él los dos revólveres. En P. A. el recién llegado cae mortalmente herido, sus facciones se contraen dolorosamente. (El *flou* vuelve y la caída hacia delante es una *cámara lenta* más acentuada que la anterior.)

De lejos se ve caer al herido que ya no está en la habitación sino en un parque. A su lado se encuentra sentada, inmóvil y vista de espaldas, una mujer con los hombros desnudos, ligeramente inclinada hacia delante. Al caer, el herido intenta agarrar y acariciar estos hombros; una de sus manos, temblorosa, se gira hacia él mismo; la otra roza la piel de los hombros desnudos. Cae al fin al suelo.

Toma lejana. Algunos paseantes y algunos guardias se acercan rápidamente a él para prestarle socorro. Lo levantan y lo llevan en brazos a través del bosque.

Hacer intervenir al cojo apasionado.

Y se vuelve a la misma habitación. Una puerta, aquella en la que la mano había estado prisionera, se abre lentamente. Aparece la joven que conocemos. Vuelve a cerrar la puerta tras ella y mira muy atentamente la pared contra la que se encontraba el asesino.

El hombre ya no está allí. La pared está intacta, sin un solo mueble ni ningún objeto decorativo. La joven tiene un gesto de despecho e impaciencia.

Se ve de nuevo la pared, en medio de la cual hay una pequeña mancha negra.

Esta pequeña mancha, vista más de cerca, es una mariposa de la muerte.

La mariposa en G. P.

La cabeza de muerte de las alas de la mariposa cubre toda la pantalla.

En P. I. aparece bruscamente el hombre de las manteletas que se lleva bruscamente la mano a la boca como alguien que pierde los dientes.

La joven lo mira con desprecio.

Cuando el personaje retira su mano, se ve que la boca ha desaparecido.

La joven parece decirle: «¡Bien! ¡Y después qué!» y se retoca los labios con carmín.

Se vuelve a ver la cabeza del personaje. En el lugar en el que se encontraba la boca comienzan a crecer pelos.

La joven, al darse cuenta, ahoga un grito y se mira repentinamente bajo la axila que está completamente depilada. Despreciativa, le saca la lengua, se echa un chal sobre los hombros y abriendo la puerta que está junto a ella, pasa a la habitación contigua, que es una gran playa.

Cerca del agua espera un tercer personaje. Se saludan muy amablemente y se pasean siguiendo el movimiento de las olas.

Plano de sus piernas y de las olas que rompen a sus pies.

Seguidos en *Tram,* por la cámara. Las olas lanzan suavemente a sus pies, primero las correas, después la caja rayada, luego las manteletas y, finalmente, la bicicleta. Esta toma continúa aún un instante sin que el mar lance cualquier otra cosa.

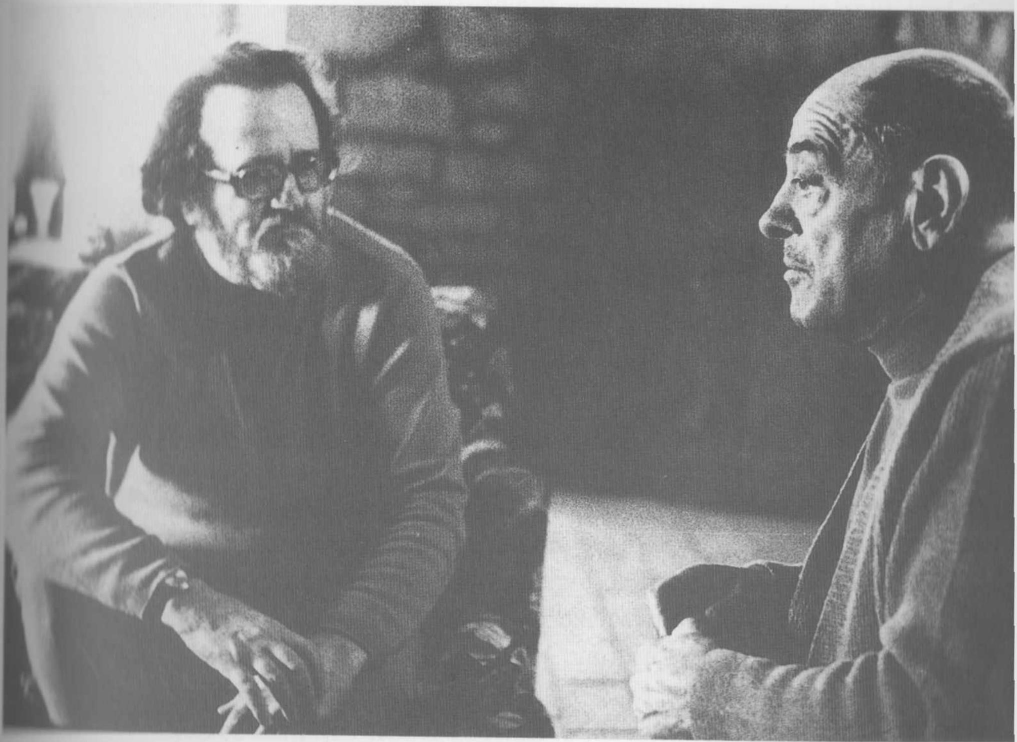
Continúan su paseo por la playa difuminándose poco a poco mientras que en el cielo aparecen estas palabras:

CON LA PRIMAVERA

Todo ha cambiado.

Ahora se ve un desierto sin horizonte. Clavados en el centro, hundidos en la arena hasta el pecho, se ve al personaje y a la joven, ciegos, las vestiduras destrozadas, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos.

TEXT



CINEMATOGRÁFIC

Luis Buñuel y José Donoso
(Calaceite, 1971).

> *Desde que llegué a París, yo iba al cine con frecuencia, mucho más que en Madrid y hasta tres veces al día... escribía críticas en las* feuilles volantes *de los* Cahiers d'art *y enviaba algunos de mis artículos a Madrid. He escrito acerca de Adolphe Menjou, Buster Keaton y* Avaricia *de Stroheim.*
>
> Luis Buñuel en *Mi último suspiro*

A excepción de *Viridiana, A Pecime* y su *Carta a Nuestro cine,* el resto de los textos del Buñuel «crítico cinematográfico» se escribieron entre diciembre de 1926 y octubre de 1928, en París, y se publicaron en *La gaceta literaria* –cuya sección de cine dirigía Buñuel– y los *Cahiers d'art.* Pocos meses después de la aparición de sus últimas críticas, Buñuel grabaría su primera película, *Un chien andalou.* El Buñuel teórico había pasado a la historia.

La lectura de estos artículos debería servir para desmontar el mito de un director al que se ha acusado en numerosas ocasiones de no preocuparse por la técnica. Sus críticas cinematográficas no se limitan a contar el argumento de la película, en todas ellas hay una dedicación especial a los conceptos de montaje, iluminación, ángulo de toma, trabajo de actores, etc. Éstos son abordados casi siempre de forma directa, por no hablar de aquellos artículos que tratan casi exclusivamente de la técnica cinematográfica, como es el caso de *Del plano fotogénico* y *Découpage o segmentación cinegráfica.*

No es tampoco casual que casi todos estos textos fueran escritos durante los dos años en los que trabajó para el director Jean Epstein. En este período, según nos ha contado él mismo, aprendió la técnica cinematográfica, aunque no de Epstein, cuya forma de hacer cine no estaba en consonancia con las ideas de Buñuel.

Los dos artículos sobre *Viridiana* podrían proporcionar una buena oportunidad para ver cómo evolucionó el crítico en un período de más de treinta años. Pero no puede establecerse una comparación porque aquí el autor escribe sobre su propia obra, aclarando los presupuestos de partida de su película y anticipándose a posibles malentendidos de carácter simbólico que pudieran derivarse de su contemplación. Elaborar una crítica sobre su propio film habría sido una actividad que obviamente no tendría mucho sentido, por más que Buñuel siempre haya sido muy crítico con su trabajo. Además, podemos recordar que en una carta escrita a su amigo Pepín Bello desde París, aseguraba: «A pesar de mis éxitos de crítico, ¡¡qué horror!!, yo no soy crítico».

UNA NOCHE EN EL STUDIO DES URSULINES

El programa esta noche comienza por prometer diez minutos en el cinema de antes de la guerra. La luz se extingue.

¿Espiritismo? Sombras enmohecidas vuelven a brillar en una segunda existencia. Torbellino de recuerdos viejos. El zar Nicolás II avanza rodeado de aparatosos popes. ¡Qué patética resulta la sonrisa que lanza al pasar frente al objetivo! Alguno de los rusos que están en la sala habrá llorado al ver abrirse sobre su frente esa sonrisa de ultratumba. Ahora un Renault primitivo, del que desciende M. Poincaré, nos hace sentir más la belleza de un último modelo Packard o Isota-Fraschini. Después es el tango milonga. El bigote del profesor es mucho más robusto que el talle de su pareja. Con el aire más serio del mundo, se entregan los dos a los más ridículos movimientos, y el público ríe ya sin tregua hasta el final de la cinta, porque inmediatamente se pasa a la sección de modas. Curso de historia natural en los sombreros. Las modelos se mueven como gallinas. Por delante, por detrás, por los costados, hacen competencia en el colgar, encajes, tisús, percales. Llegamos a ponernos serios. Pensamos incluso, que nuestra época es dechado de gusto... y de simplicidad. Si se quiere, a fuerza de complicación. Esas actualidades de antes de la guerra son el epílogo de la edad contemporánea. Y ese final, siquiera sea en ficción, nos produce asfixia.

Culmina lo grotesco con la proyección de un cinedrama primario. Teatro fotografiado. El objetivo inmóvil se limitaba a reproducir. Su única virtud consistía en la mudez: afortunadamente no oímos las palabras que acompañan a la acción. Para sustituirlas, sin duda, los actores gesticulan desarticuladamente, en medio de un abyecto decorado. Tres o cuatro cuchilladas del barbudo protagonista terminan con el film y con nuestras risas.

Rápida evolución la del cine. Y alarmante. Parece ser que –dejando de lado las infinitas posibilidades del cine colorista de tres dimensiones– ha llegado, si no al extremo, a los aledaños de su evolución técnica. Siendo así, el film que ahora nos parece excelente, dentro de algunos años, ¿no nos hará sonreír de igual modo? Ésta es una de las más serias objeciones que se pueden poner al cine. Si la obra de arte resiste el pasar de los siglos, conservando siempre íntegra y reverdecida su prístina belleza, ¿por qué el film, víctima del tiempo, puede llegar a tan peyorativa senectud? Ciertamente, que el cine primitivo no había encontrado su lenguaje propio, sus peculiares medios expresivos. Ninguno de los cuatro grandes pilares, donde se apoya el gran templo de la Fotogenia, estaban aún construidos: ni el plano destacado, ni el ángulo tomavista, ni la iluminación, ni el más fuerte y definitivo del montaje o composición. El film, como la obra de teatro, se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Uno y otro quedan fijados en aquél, ya para siempre, sin evolución posible, mientras que en el teatro, la moda o el gusto de la época introducen pertinentes variaciones. De ahí la adaptación teatral. Así pues, el gusto de cada época, impotente frente a lo definitivo que queda el film, será el más fuerte depreciador de su valoración estética. Se ha dicho que estilizando indumentarias, arquitecturas, etc., podría atenuarse tan trágico final. Pero el juego escénico, acaso el procedimiento mismo, ¿no resultarán envejecidos? Hemos de volver sobre este importantísimo tema.

Coordinaciones y combinaciones de sus rayos lumínicos, tomados *n* a *n* nos han dado el film *d'avant-guerre.* Cavalcanti pasa ahora a demostrarnos que tomados a *n* +10 años, dan el *d'avant-garde,* expresión purísima de nuestra época.

A Alberto Cavalcanti le conocimos como decorador en *Feu Mathias Pascal.* Después, cineasta, realizando un *scenario* de Louis Delluc *Le train sans yeux.* Hoy se nos muestra como una gran esperanza del cine francés, de cuyas filas más juveniles y sensibles forma parte.

Rien que les heures. Nada más que las horas. Ni amores, ni odios, ni desenlace con el punto final de un beso. El ciego girar de unas saetas, pasando veinticuatro veces sobre las horas. La ideal singladura de la ciudad hacia el porvenir.

Cavalcanti comienza por mostrarnos cómo ven París los pintores más en boga, de la rue de la Boetie. Luego, la ciudad vista por el objetivo. Personaje: un reloj.

Amanece. Un bostezo y una persiana que se abre. Primer humillo frágil, en las chimeneas de la mañana. Se entreabren las puertas sepulcrales de una estación del metro: van a comenzar las resurrecciones cotidianas. Cestos de hortalizas y de frutas. Por una calle *en plongeon* una vieja arrastra sus harapos y su ¿borrachera?, ¿dolor? Venta al por menor. Rodar de autos. La mañana va en *crescendo.* Ruedas, poleas: trabajo y trajín en torno mayor. Medio día. Un obrero duerme al buen sol de la una. Velocidades insinuadas Primeras ediciones de los periódicos y sombras del atardecer. Los pies de u obrero que sale del trabajo se ponen de puntillas para que unos labios puedan besar. Ralentí fabril y manufacturero. Alguien está cenando. Un rótul iluminado: «Hotel». Un apache. Acordeón y *bal musette*. Una hetaira y u marino americano, por calles empinadas, como potros. Amor y cotización Un crimen. La vieja –extraño e impresionante *leitmotiv*– termina su peregrinación junto al Sena, sobre cuyas aguas escintilan las primeras luces de día. El reloj se dispone a recomenzar. ¿Para qué? El film termina.

Es éste uno de los films más conseguidos de los llamados «sin escenario». Música «visual», los dos ritmos del cine se encargan de hallar el nex necesario entre las imágenes. Cine subjetivo. El espectador ha de poner d su parte la sensibilidad y educación cinematográfica adquirida. Si alguie osase proyectar esta banda ante un público no especializado, serían de oí los denuestos que le acompañarían. Más cólera cuanta más impotenci para su comprensión.

La falta de espacio nos impide la glosa de la que no ha hecho más qu quedar insinuado.

El último film, llamado de repertorio, es el *Greed (Rapaces)*, de Erich von Stroheim. Sólo él merecería un artículo de mucha más extensión qu el presente. Nos limitaremos a esbozar ligeramente alguna de sus má sobresalientes cualidades.

La banda es de lo más insólito, atrevido y genial de todo cuanto hay podido crear el cine. Al verla, nadie podrá quedar indiferente: será juzgad como un dechado de films o podrá pensarse incluso que su autor ha pretendido burlarse de reglas e imperativos del cine y aun de su época. Per por simple burla no iba Stroheim a trabajar en ella durante años. Film más de 100.000 metros de película, de los que dio como válidos, una ve compuesta, más de 40.000. Fue necesario que un montador especializad redujese su longitud a los 3.000 y pico con que cuenta hoy. Dicen qu Stroheim lloró y pataleó como un niño. Durante varios meses «padeció d esta amputación como si hubiera sido la de uno de sus miembros».

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la má acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo Absoluto desprecio o indiferencia al menos por los trucos cinematográficos, pero máxima exaltación en los *éclairages*. No hay *vedette*, pero hay «caracteres» como tallados en granito. Esta nueva emisión «tipo-Stroheim se ha puesto de un golpe a la par del valor «tipo-Zola». Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aun así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico.

París, diciembre de 1926

DEL PLANO FOTOGÉNICO

La photografie n´est pour le cinéma qu´un moyen d´expression, sa plume, son encre non sa pensée.

En el proceso evolutivo de las artes plásticas, en la música misma, acontece un momento de capital importancia. Han subsistido hasta allí, alimentándose de una exhausta tradición, sin haber explorado aún los espacios más fecundos y específicos de su expresión. Sumidas en secular letargia, el tiempo mismo parece haberse detenido en los umbrales de su evolución. Mas llega el instante en que la época, por medio de su genio, les presta un vigor nuevo y hasta entonces insospechado: sus horizontes se multiplican y suceden como las ondas dejadas en la arena por el mar, y el concepto del arte queda ya íntegramente establecido: crisálida que llegó al aspecto perfecto y definitivo de su vida.

Lo que para las otras artes significan los nombres de Cimabué, Giotto, Bach o Fidias, representa para el cine el de D. W. Griffith. Hace algunos años hubiera podido parecer sacrílega tan extraña comitiva de nombres. Hoy no puede ya extrañar a nadie. Griffith, además de innovador, es el auténtico creador del arte fotogénico. Su silueta demarca nítidamente la historia del cinematógrafo, cuyas dos épocas separa con la barrera de su genio. La primera época, la cinematográfica, está tan lejos del arte como pueda estarlo un cromo del lienzo. A lo más, época de tanteos, en busca del instrumento, de su pincel o de su mármol, pero inconsciente en absoluto de su devenir. La fotogenia comienza en 1913, cuando, surgido Griffith, coloca el cine por obra y gracia del gran plano, entre las bellas artes.

El espectador de hoy se sentiría defraudado ante la contemplación de uno de aquellos paleolíticos films de Griffith. Siendo ya fotogénicos los otros elementos de que constan –iluminación, actores, decoración, etc.– resultan toscos e imperfectos. Porque todos estos elementos componen un a modo de retórica del cinema, necesaria, por otra parte, al actual: mas lo medular y sustancial de la fotogenia, es, después, del objetivo, el gran plano. Cerebro con que piensa y palabras que construyen y expresan lo pasado.

Llamamos gran plano –a falta de vocablo más específico– a todo aquel que resulta de la proyección de una serie de imágenes que comentan o explican una parte de la vista total, sea paisaje u hombre. El cineasta concibe por medio de imágenes, distribuidas en planos. Su idea, ya realizada, se compone de elementos dispersos que luego habrá de acoplar, mezclar, intercalar; en una palabra, se verá forzado a componer, a ritmar y ya sólo con ese acto comienza el arte. Porque el cine, si es ante todo movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico.

Si nos limitamos simplemente a impresionar un hombre que corre, habremos conseguido el objetivo del cinematógrafo. Pero si en la proyección, y en plena carrera, desaparece todo y vemos unos veloces pies, luego el desfile vertiginoso del paisaje, la cara angustiada del corredor, y en sucesivos planos el objetivo presenta abstraídos los elementos principales de esa carrera y los sentimientos de su actor, tendremos el objeto de la fotogenia. No se nos describe únicamente un movimiento ni una sensación –nos hemos visto en el hombre que corre–, sino que, además, en la armonía de luces y sombras, una serie de imágenes, por su desigual duración en el tiempo y distintos valores en el espacio, producirán el mismo puro goce que las frases de una sinfonía o las abstractas formas y volúmenes de una moderna naturaleza muerta. En ese ejemplo pueden quedar plasmadas las modernas tendencias del cinema, que pudieran denominarse cine-foto, cine-psicológico y cine-puro. Una variedad de este último son los films absolutos de Vikin-Eggeling o la *Sinfonía diagonal,* de Ruttman, en los cuales sólo luces y sombras de variable intensidad, interposiciones y yuxtaposiciones de volúmenes, geometrías móviles, son objeto para el artista. Allí todo queda deshumanizado. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la Naturaleza. Resulta curioso denunciar que estos ensayos –no muy conseguidos– datan a partir de 1919.

Toda la personalidad que le presta Griffith al cinema, su rápido ascenso en la jerarquía de las artes, repetimos que es debido al empleo del gran plano. Años antes, hacia 1903, lo había concebido ya Edwin Porter en su *The Great Train Robbery,* mas de un modo insconsciente, no inspirado de creadora intuición, sino meramente impulsado por el azar. Todos hemos visto fotografías de esa época en que siempre aparecía el modelo-polisón, patilla, levita de cuerpo entero. Un buen día se le ocurrió al fotógrafo aproximar el aparato, y, a partir de entonces, los retratos de busto se ponen en boga. Edwin Porter desempeñó ese papel para el gran plano.

Resulta pertinente recordar que desde los primeros balbuceos, el cine contaba ya con la mayoría de sus actuales recursos técnicos: iris, sobreimpresión, *caches, volets,* etc. Su progreso, después de la aportación de Griffith, no está más que en la perfección de sus antiguos medios. Poco o nada se ha creado. Cabe aún esperar en la mayor y completa perfección de aquéllos, pero la evolución técnica toca a su fin, aunque paralelamente se halle en gestación el advenimiento de una época de bajo realismo y de mal gusto. Nos referimos al cine en color y al sincronismo verbal. Desde estas líneas nos adherimos a la cofradía del Claro-Oscuro, fundada recientemente en París por el crítico de los *Cahiers d'art,* Bernard Brunius. Infinidad de cofrades han ido a ponerse bajo los auspicios de la Musa del Silencio, envuelta en la pura túnica del Claro-Oscuro. ¡Que su reinado perdure entre las gentes de buen gusto!

Hemos visto que el cinema encuentra su lenguaje en el gran plano. El objetivo puede expresar y, en múltiple proporción, aumentar el caudal de sus «ideas». En este momento surgen los verdaderos artistas del cine, que se encuentran con un instrumento «inteligente». Con ellos comienza la segunda y gran conquista de la fotogenia: la de la inteligencia y sensibilidad. Así el cinema dejará ya para siempre la bárbara garita de las ferias para instalarse en sus actuales capillas. Salida apenas de su época subterránea, de catacumbas, esta nueva fe, que habla a todos los hombres con la misma lengua, se halla ya extendida por todos los rincones de la tierra. Silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. «À l'ecran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes», ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo.

Un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que éste signifique o defina algo en el drama. Fraguado en el cerebro de los hombres, y ligado por su propio cuerpo, el drama termina por subordinarse también a las cosas. En un momento determinado, una de ellas se alza con todo el interés y significación dramática. Entonces, el objetivo se dirige exclusivamente a ella, dejando todo lo demás, incluso el elemento humano, como cosa mediata y farragosa. Cada plano del film es el nudo –necesario y suficiente– por el que pasa el hilo tembloroso de la emoción. Eliminado lo contingente y accesorio, presenta aislado, intacto, lo necesario, lo esencial. Es ésta una de las grandes virtudes del cine, una de las auténticas ventajas que lleva sobre el teatro.

Recordemos un episodio de *La viuda alegre:* tres hombres reunidos en un palco, deseosos de la misma mujer que danza ahora en gráciles torbellinos por la escena. De pronto se detiene. Según es vista por cada uno, se nos da descompuesta en tres planos: pies, vientre y ojos. Inmediatamente tres psicologías quedan explicadas por el cine: un sádico refinado, un primitivo sexual, un puro amante. Tres psicologías y tres móviles. El resto del film es un comentario a estas tres actitudes. Hay tantos ejemplos como planos. Recuérdese el papel que juega en *El abanico de Lady Windermere* el personaje puerta o el gran plano, tantas veces empleado, en el que dos manos trémulas de amor llegan a estrecharse.

El gran poema del plano fotogénico lo dio Griffith en 1919 en *Le lys brisé;* a partir de entonces, su creador entra en una manifiesta decadencia. Como siempre sucede, todos quisieron imitarle, y durante cuatro o cinco años se abusó de él hasta el exceso. Después, el arriba citado film, de Ernst Lubitsch, marca el sereno equilibrio de su empleo. El abuso del gran plano, en lugar de reformar la emoción, la disminuye y la diluye.

Téngase en cuenta, además, que, en cierto modo, esa palabra encierra un sentido más amplio; el de «plano que se ha de montar o ritmar». Nuestros cineastas indígenas no han comprendido esta segunda y analógica acepción, que es la más importante, la única. Quiere decirse que ni uno solo de ellos comulga en el altar de Apolo. A lo más, merienda en el de Mercurio.

Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine –por el gran plano– sobre las artes y la literatura. Puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia. En muchos se da intuitivamente. Otros establecen un método para llegar a ella. Por instinto, buscaríamos la verdadera, desnuda de literatura, entre los primeros. Y hay uno entre ellos a quien le corresponde el primer lugar, por haber sido el creador del gran plano en literatura. No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aun ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo.

METRÓPOLIS

Metrópolis no es un film único. *Metrópolis* son dos films pegados por el vientre, pero con necesidades espirituales divergentes, de un extremado antagonismo. Aquellos que consideran el cine como un discreto narrador de historias, sufrirán con *Metrópolis* una honda decepción. Lo que allí se nos cuenta es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo. Pero si a la anécdota preferimos al fondo plástico-fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto. Consta, pues, de dos elementos antípodas, detentores del mismo signo en las zonas de nuestra sensibilidad. El primero de ellos, que pudiéramos llamar puro-lírico, es excelente; el otro, el anecdótico o humano llega a ser irritante. Ambos simultaneándose, sucediéndose, componen la última creación de Fritz Lang. No es la primera vez que observamos tan desconcertante dualismo en las producciones de Lang. Ejemplo: En el inefable poema *Las tres luces* se habían interpolado unas escenas desastrosas de un refinado mal gusto. Si a Fritz Lang le cabe el papel de cómplice denunciamos como presunto autor de esos eclécticos ensayos, de ese peligroso sincretismo a su esposa, la escenarista Thea von Harbou.

El film, como la catedral, debía de ser anónimo. Gentes de todas clases, artistas de todos órdenes han intervenido para alzar esa monstruosa catedral del cinema moderno. Todas las industrias, todos los ingenieros, muchedumbres, actores, escenaristas, Carl Freund, el as de los operadores alemanes, con una pléyade de colegas, escultores, Ruttman, el creador del film absoluto. A la cabeza de los arquitectos, figura el nombre de Otto Hunte: a él y a Ruttman se deben, en realidad, las más conseguidas visualizaciones de *Metrópolis.* El decorador, último de los vestigios legados al cinema por el teatro, apenas si interviene aquí. Lo presentimos tan sólo en lo peor de *Metrópolis,* en los enfáticamente llamados «jardines eternos», de un barroquismo delirante, de un mal gusto inédito. El arquitecto substituirá ya, para siempre, al decorador. El cine será el fiel intérprete para los más atrevidos sueños de la Arquitectura.

El reloj, en *Metrópolis,* no tiene más que diez horas, que son las del trabajo, y a ese compás de dos tiempos se mueve la vida de la ciudad entera. Los hombres libres de *Metrópolis* tiranizan a los siervos, Nibelungos de la ciudad, que trabajan en un día eléctrico eterno, en las profundidades de la tierra. Sólo falta en el simple engranaje de la República, el corazón, el sentimiento capaz de unir tan enemigos extremos. Y en el desenlace veremos al hijo del director de *Metrópolis* (corazón) unir en fraterno abrazo a su padre (cerebro) con el contramaestre general (brazo). Mézclense estos ingredientes simbólicos con una buena dosis de escenas terroríficas, con un juego de actores desmesurado y teatral, agítese bien la mezcla y habremos obtenido el argumento de *Metrópolis.*

Pero en cambio... ¡Qué arrebatadora sinfonía del movimiento! ¡Cómo cantan las máquinas en medio de admirables transparencias, arcotriunfadas por las descargas eléctricas! Todas las cristalerías del mundo deshechas románticamente en reflejos llegaron a anidar sobre el moderno canon de la pantalla. Cada acérrimo destello de los aceros, la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda admirable, una novísima poesía para nuestros ojos. La Física y la Química se transforman milagrosamente en Rítmica. Ni un momento de éxtasis. Incluso los rótulos, ya ascendentes o descendentes, giróvagos, deshechos luego en luces o desvanecidos en sombras, se unen al movimiento general: llegan a ser imagen también.

A nuestro juicio, el defecto capital del film estriba en no haber seguido su autor la idea plasmada por Eisenstein en su *Potemkime,* en no habernos presentado un solo actor, pero lleno de novedad, de posibilidades: la muchedumbre. El asunto de *Metrópolis* se prestaba a ello. Hemos sufrido, en cambio, una serie de personajes, llenos de pasiones arbitrarias y vulgares, cargados de un simbolismo al cual no respondían ni por asomo. No quiere decirse que en *Metrópolis* no haya multitudes; pero parecen responder más a una necesidad decorativa, de «ballet» gigantesco, pretenden más encantarnos con sus admirables y equilibradas evoluciones, que darnos a entender su alma, su exacta obediencia a móviles más humanos, más objetivos. Aun así, hay momentos –Babel, revolución obrera, persecución final del androide– en que se cumplen admirablemente ambos extremos.

Otto Hunte nos anonada con su colosal visión de la ciudad del año 2000. Podrá ser equivocada, incluso anticuada con relación a últimas teorizaciones sobre la ciudad del porvenir, pero, desde el punto de vista fotogénico, es innegable su fuerza emotiva, su inédita y sorprendente belleza; de tan perfecta técnica, que puede sufrir un prolongado examen sin que por un solo instante se descubra la maqueta.

La realización de *Metrópolis* ha costado 40 millones de marcos oro; han intervenido, entre actores y comparsería, unas 40.000 personas. El metraje actual del film es de 5.000 metros, pero se emplearon en total casi 2 millones. El día del estreno, en Berlín, se pagó la butaca a 80 marcos oro. ¿No resulta desmoralizador que contando con tales descomunales medios, la obra de Lang no haya sido un dechado de perfección? De la comparación de *Metrópolis* y *Napoleón,* los dos más grandes films que ha creado el cinema moderno, con otros mucho más humildes, pero también más perfectos, más puros, nace la provechosa lección de que el dinero no es lo esencial para la producción cinemática moderna. Compárese *Rien que les heures,* que sólo costó 35.000 francos, y *Metrópolis.* Sensibilidad, primero; inteligencia, primero, y todo lo demás, incluso el dinero, después.

LA DAMA DE LAS CAMELIAS

Olvidada en un rincón del desván literario, ya no lograba conmover a la última de las *midinettes.* Resultaba anómalo que las manos jóvenes y taumatúrgicas del cinema no se hubieran impuesto aún en actitud vivificadora sobre este cadáver, cuando tantos otros habían llegado a resucitar. Antes de que alguien se le adelantara, Fred Niblo, el audaz creador de *Ben Hur,* aparato al hombro, se embarcaba al jardín de amor, allí donde *mademoiselle* Gautier, forma sus ramos de camelias. Viaje inseguro –había de aventurarse por zonas antípodas de nuestra sensibilidad. Viaje temerario–, había de marchar por terrenos hostiles, muy precavidos y casi inaccesibles al objetivo. Mas él, con una gracia de prestidigitador o de poeta, ha insuflado en la perinclitada novela de Dumas una emoción y vigor que jamás poseyó aquélla. Henos aquí, ahora, un poco *midinettes,* frente a este film. ¿No sucede algo parecido frente a las últimas producciones de Chaplin, de achaques tan romanticones y sensibleros? (Recuérdese la Nochebuena de la *Ruée vers l'or.* En ese sentido es superior Buster Keaton. Por tales rémoras, André Suarés, el gran enemigo del séptimo arte, ha llegado a hablar «del corazón innoble de Charlot»). Desde un punto de vista puramente cinegráfico, sería aquél el único defecto denunciable, pero, en cambio, nos atrevemos a afirmar que la obra de Fred Niblo cuenta entre las más perfectas que se hicieron para la pantalla. Lo curioso es que el cineasta, desde el comienzo al fin, sigue circunstanciadamente la obra original.

Una prueba más de lo avanzado, de la excelente madurez a la que están tocando los procedimientos cinematográficos, es el realce y ennoblecimiento que con la transposición sufrió la obra de Dumas. Hoy por hoy no puede pedirse al cinema más desprecio del asunto.

Acontece aquí lo contrario que en las bellas artes y literatura. Un cinedrama, sabiamente realizado, conseguido plenamente, resulta más nuevo, más insólito que un film de los llamados «sinfonía visual». Pues en aquéllos –¡qué admirable trilogía cinedramática *El abanico de Lady Windermere, La* *viuda alegre, La dama de las camelias!*– han de vencerse muy serias dificultades para que provoquen, antes que cualquier otra, una emoción peculiarmente cinegráfica, bien por lo trivial del tema, por su acción escasa, difícil visualización de elementos mediocres y en exceso literarios: el poder sugestivo de la imagen nos arranca violentamente de nuestra butaca y nos mezcla de golpe entre los personajes de la pantalla. Sentimos que aquellos fantasmas poseen un alma que nos es muy familiar: llegamos a reconocer nuestra propia alma en los dos ojos que nos miran desde un gran plano, y si realmente nos sentimos conmovidos, es porque el autor se ha conmovido él, el primero. *Si vis me flore...* Ésta es, aparte de la plástica y puramente visual, una de las grandes dificultades del cinedrama.

En cambio, en el «film musical» el cineasta, más que en sus propias fuerzas, cuenta con una calidad muy propia y sustancial del cinema, llegando a resultar que el instrumento es muy superior al artista, le domina y llega a imponerle sus normas. Más que una creación consciente, parece luego su obra un simple juego con la luz y con las cosas. Del objetivo, no de él, emanará ese poder casi hipnótico de la imagen en movimiento, de sus ritmos acelerados o retardados, de su facultad de sorpresa –por el montaje, nuestras miradas, veloces como el pensamiento, van de la estrella al *bugatti,* del paisaje al botón de timbre, del árbol a la faz femenina templada en luz–. Cualquiera dotado de una cierta sensibilidad, podrá, si se lo propone, hacer algo parecido a los ensayos de *madame* Dulac, y nadie, excepto los verdaderos artistas del silencio, llegarán a construir un film como *La dama de las camelias.*

El cinema cuenta hoy con un lenguaje de signos, casi perfecto. Mañana –esperemos su Mesías– tendrá ideas propias. Por el momento, se dedica a narrar lo ya contado y recontado –adaptaciones– pero no se le puede negar, ni originalidad, ni personalidad, ni belleza. Las bellas artes son viejas, como el hombre. La bella industria, que es el cinema, no tiene por qué ajustarse a leyes que se fraguaron en muchos siglos. Se formará su historia y su estética. Por el momento, no pide más que aumentar la media docena de obras con que cuenta.

Con gran discreción y arte ha evitado Fred Niblo lo que de plásticamente feo contiene la época de Margarita Gautier. Estiliza los interiores, que son perfectos de buen gusto. Indumentarias, actuales, pero con una sutil apariencia evocadora. Y a través de todo el sentimiento y carácter de la época, palpitante y vivo como un corazón.

Hasta en el detalle más insignificante se nota el deseo de componer el campo visual. Sin él no hay buen film posible: es la gran preocupación del cineasta actual. Compone plástica y psicológicamente los interiores, el plano aproximado, las naturalezas muertas *–dans le cinéma il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes–*. Emoción de platas y de sedas, de camelias como lágrimas, de labios y manos jóvenes. Emoción exquisita y velada como un recuerdo lejano. Porque el film entero es un puro e inefable recuerdo, y así comienza, al ser revivido por uno de sus personajes: Armando, frente al cuadro de Margarita. Efectos completamente conseguidos por el continuo empleo de gasas y objetivo *flou* en el plano aproximado. En la vista general da una fotografía neta, sobresaliente entre las mejores.

El juego de grandes planos, próvido, mesurado, no llega a fatigar ni un solo instante. Combinado, muy a menudo, con la panorámica, nos trae, como sobre una bandeja, en ritmos lentos, hasta el más escondido anhelo de los personajes. Margarita y Armando se aman por primera vez en el silencio y en la luz, y ahora, su amor resulta emocionado y discreto. Citemos un magistral empleo del *fondu renchaîné* en las escenas finales de la casa de campo. Las de la sala de juego son menos interesantes, por más trilladas.

Es la vez que Constance Talmadge nos dejó más delicada impresión. Ella y todos los intérpretes, que no representan, sino viven. «Nos parecía que ellos hacían el dictado de la vida, no como los del teatro, que no hacen sino recoger ese mismo dictado», habría dicho Ramón Gómez de la Serna. En el fondo de sus pupilas –gran plano– acecha siempre el móvil. Sus sentimientos se traducen en actitudes, que luego el montaje combina, multiplica, analiza. No olvidemos que su creador es el mismo que hizo la carrera de cuádrigas de *Ben Hur,* paradigma de montajes.

Les darán el film mutilado, acosado por los rótulos, acompañado intermitentemente del pasodoble o de *La Traviata.* Les darán casi otro film. Pero con buena voluntad y algún algodón en los oídos, vayan, si pueden, a contemplar *La dama de las camelias,* de Fred Niblo.

NAPOLEÓN BONAPARTE (DE ABEL GANCE)

Me parece que el arte cinematográfico es inherente a los pueblos del Norte y que nosotros, latinos, cargados de tradición, de misticismo, de cultura, de éxtasis –receptores sensibles de otras formas del arte– somos impotentes para asimilar la del cinematógrafo. Cada intento nuestro afirma aún más la superioridad de los pueblos nuevos sobre nosotros.

Se ha censurado mucho la trivialidad de los films americanos en general. Pero cualquiera de ellos, incluso el más modesto, contiene siempre una ingenuidad primitiva, un encanto fotogénico integral, un ritmo absolutamente cinematográfico.

Los americanos nos hacen ver la esencia del drama –éste es sólo secundario– y cuando descubren algo nuevo, no abusan jamás. No lo enseñan demasiado, pues su manera de ser los conduce siempre más lejos.

Es incontestable que poseen el sentido del cine en grado mucho más elevado que nosotros.

Sin duda, mucha gente de «elite» tiene cierta prevención contra el séptimo arte. Pero también es verdad que, arrastrada por la corriente de la época, estaría dispuesta a abrir los brazos cordialmente a toda noble tentativa. Para ello habría que crear el film propio para iniciarlos en las numerosas posibilidades del cine. Confiando quizás en la insistencia de los críticos más estimados, los incrédulos han ido a ver *Napoleón,* y ¿qué han deducido?

Señores, les decimos nosotros, esto no es cine. Esto vuelve la espalda al cine. Es mejor que vayan a ver *La ingenua,* film americano sobre la amazona enamorada, cuyo final es un beso discreto; por lo menos es ligero, fresco, lleno de imágenes ritmadas, talladas a golpes de intuición verdaderamente cinematográfica.

CUANDO LA CARNE SUCUMBE (DE VICTOR FLEMING)

La técnica es una cualidad necesaria para un film, como para toda obr de arte, o para un producto industrial. Pero no hay que creer que esta cual dad determine la excelencia del film. Hay cualidades en un film que puede interesar más que la técnica. Hay que darse cuenta que el espectador no pie de nunca el tiempo analizando los medios técnicos de un film; casi siempr sólo pide a la película que le proporcione emociones. Pero no debería co fundirse la «emoción» con la «sensiblería». Desprovisto de auténtica emo ción, el film de V. Fleming es, a fin de cuentas, un film fracasado. Con técnic excelente, esta película comparte con muchas otras el privilegio de dirigirs a nuestras glándulas lacrimógenas mucho más que a nuestra sensibilidad. S oían caer las lágrimas sobre el suelo del cine. Todo el mundo descubría en un fondo plañidero ante este espectáculo: *Cuando la carne sucumbe.*

¿Por qué no se establece la costumbre de someter los films, antes de s proyección al público, a un análisis microscópico muy minucioso? Sería instrumento más indicado para el examen de los films. Si se hubiera hech así se habría descubierto seguramente que el cinedrama de Fleming estab saturado de gérmenes melodramáticos, totalmente infectado de tifus sent mental mezclado con bacilos románticos y naturalistas.

Creíamos, sin embargo, que nuestra época y su cine se habían dese barazado totalmente de una epidemia tan caduca.

Pero hay que ir al veneno por el veneno y al cine por el cine.

DEPORTISTA POR AMOR (DE BUSTER KEATON)

He aquí a Buster Keaton, con su último y admirable film: *Deportista por amor.* Asepsia. Desinfección. Liberadas de la tradición, nuestras miradas se recrean en el mundo juvenil y temperado de Buster, gran especialista contra toda infección sentimental. El film es bello como un cuarto de baño: de una vitalidad de automóvil Hispano, Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado. No es, en todo caso, el clown que nos hará reír a mandíbula batiente. Ni un momento dejamos de sonreír, no ante él sino ante nosotros mismos, de sonreír ante la salud y la fuerza olímpica.

Opondremos siempre en cine la expresión monocorde de un Keaton a la infinitesimal de un Jannings. Los cineístas abusan de este último, multiplicando por *n* la más ligera contracción de sus músculos faciales. El dolor, en Jannings, es un prisma de cien facetas. Por eso es capaz de actuar en un primer plano de cincuenta metros y si se le pide «todavía más» llegará a demostrarnos que nada más que con su rostro se puede hacer toda una película, que debería titularse: *La expresión de Jannings, o las combinaciones de M arrugas elevadas* n a n.

En Buster Keaton la expresión es tan modesta como la de una botella, por ejemplo: aunque a través de la pista redonda y clara de sus pupilas hace piruetas su alma aséptica. Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos.

Son raros los que saben cumplir su misión en el engranaje rítmico y arquitectónico del film. El montaje –llave de oro del film– es el que combina, comenta y unifica todos estos elementos. ¿Se puede alcanzar mayor virtud cinematográfica? Hay quien ha querido creer en la inferioridad de Buster, el «antivirtuoso», en comparación con Chaplin, dejarlo en desventaja, algo así como con un estigma, mientras que nosotros consideramos una virtud el que Keaton alcance lo cómico por armonía directa con los utensilios, las situaciones y demás medios de la realización. Keaton está cargado de humanidad: pero de una reciente e increada humanidad, de una humanidad a la moda, si se quiere.

Se habla mucho de la técnica de films como *Metrópolis, Napoleón...* Nunca se habla de la técnica de películas como *Deportista por amor,* y es porque ésta se encuentra tan indisolublemente mezclada con los otros elementos que no llega uno ni a darse cuenta de ella, lo mismo que cuando vivimos en una casa no nos damos cuenta del cálculo de resistencia de los materiales que la componen. Los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos: los de Keaton para dar lecciones a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad.

Escuela de Jannings: escuela europea: sentimentalismos, prejuicios de arte y literatura, tradición, etc.: John Barrymore, Veidt, Mosjouskine, etc.

Escuela de Buster Keaton: escuela americana: vitalidad, fotogenia, ausencia de cultura y tradición novicia: Monte Bleu, Laura la Plante, Bebe Daniels, Tom Moore, Menjou, Harry Langdon, etc.

VARIACIONES SOBRE EL BIGOTE DE MENJOU

De todos los fantasmas de carne y hueso de la pantalla, parecía ser Menjou el de mayores consonancias entre su vida privada y ese reflejo de su vida quintaesenciada que es el film. Al contemplarlo en cualquiera de esas realidades, veíamos en Menjou el más extraordinario Menjou de cuantos nos pueda dar el arte, la literatura o el cine. En una palabra: Menjou era el más Menjou de todos los Menjou. Y por esta sola razón, por haber creado ese tipo tan integralmente, no tan abarrotado de literatura, pero mucho más fotogénico que Don Juan, sentíamos nuestra admiración desbordarse entera hacia él. ¿Quién ignora, además, que, como las sirenas en el canto, su gran fuerza menjouquesca irradia de su bigote, ese genial bigote de los films?

Es tópico afirmar que los ojos son el mejor vehículo para llegar hasta el fondo de una personalidad. Pueden serlo igualmente unos bigotes como los suyos. Tantas veces inclinado sobre nuestras cabezas, en el gran plano, ¿qué pueden habernos dicho sus ojos que sus bigotes no nos hayan dicho ya? El gesto trivial o la imperceptible sonrisa adquieren, bajo la sombra mágica del bigote, una extraordinaria expresión; una página de Proust, realizada en el labio superior; una silenciosa, pero completa lección de ironía; si él no se hubiera percatado de ello, «copyrightando» sus bigotes, la ironía habría quedado estandarizada, al alcance de las *faciès* más modestas.

Los bigotes de Menjou, que también encarnan el cine y su época, subsistirán en las vitrinas del porvenir, ese insoportable e inexpresivo sombrero de Napoleón.

Los hemos visto, en el gran plano del beso, posarse como un raro insecto del verano en labios sensibles como mimosas y devorarlos íntegros, coleóptero del amor. Hemos visto su sonrisa, emboscada en el bigote, abrirse paso como un tigre, ágil y fina, para caer sobre su presa, para sujetar definitivamente las miradas de su *partenaire*.

La última encuesta realizada en New York entre las *stars* cinegráficas sobre el bigote de Menjou ha sido unánime; todas han dicho lo mismo: «Su bigote es tal vez el único que no pica al besarnos. Por el contrario, produce un cosquilleo delicioso e inconfesable, muy apreciado por nosotras».

Mas el viaje de Adolphe Menjou a París ha bastado para llenarnos de confusión. No es que, según él mismo ha declarado, le guste la pintura de Bertrán Marses, lo que vale tanto como decir que no le gusta la pintura. La sensibilidad y la atención de un hombre «actual» pueden proyectarse hacia otras mil cosas que la pintura: puede tener un gusto exquisito, sin que por ello haya forzosamente que recurrir a los viejos tópicos de las artes, y Menjou se muestra en casi todos sus films como un hombre de hoy, de refinado y original temperamento; recuérdese, entre otros, su estupendo axioma de «Monsieur Albert», tan representativo de su especie: «Para hacer una ensalada, lo de menos son los ingredientes, pero es necesario genio».

Tampoco ha motivado nuestra decepción lo que en otro hombre más vulgar pudiera constituir un indicio de cretinismo o una peyorativa obsesión. Adolphe Menjou posee 372 corbatas, más un cuarto de corbata que aún tejen los dedos amantes de su novia, *miss* Catheryn Barver.

Lo intolerable en Menjou, lo que nos repugna creer, como si se tratase de una imposibilidad moral, es que su bigote, su excepcional bigote, no es negro como todos habíamos pensado sino rojizo, azafranado, desvergonzadamente terroso.

–Como al trabajador las callosas manos, así me honra a mí este bigote, negro antes, decolorado hoy por el sudor de mi frente, bajo el sol africano de los *sun-light* –ha dicho el acusado–.

Mas no basta la excusa. Si su bigote no es negro, es como si careciese de él, y sin la parte positiva y definidora de su personalidad Menjou quedaría convertido en cualquiera, en todo menos Menjou.

Adolphe Menjou era un hombre modesto, un pequeño autor teatral. Menjou era un pobre hombre afeitado. Un día se le ocurre dejarse el bigote: todas las grandes invenciones son debidas al azar. En otra ocasión, hallándose presente Chaplin, se le ocurre encender un pitillo, y a partir de ese momento comienza su gran carrera cinematográfica. Porque acto tan trivial, tan insignificante, pero de tan difícil realización, adquiere en la pantalla proporciones asombrosas, y esto es lo que un hombre como Chaplin no podía ignorar. Nada de gestos melodramáticos; nada de expresiones a lo Jannings; ni terror ni asombro arquetipados; basta saber elevar una ceja a tiempo y a ritmo; las máscaras del teatro clásico bajan avergonzadamente los ojos ante la prodigiosa expresión de un Menjou, lanzando su primera bocanada de humo. Por el modo de abrir un paraguas o por el de parar un taxi, nos atreveríamos a designar a una muchedumbre la persona mejor dotada para actuar en un film. El intérprete de cine nace, no se hace. Un film, en último término, se compone de segmentos, de residuos de actitudes, que, tomadas así, separada y arbitrariamente, son archibanales, desposeídas de significación lógica, de psicología, de trascendencia literaria. En literatura, un león o un águila pueden representar muchas cosas, pero en la pantalla serán únicamente dos bestias, y sólo eso, aunque para Abel Gance puedan simbolizar la fiereza, el valor o el imperialismo. De ahí el error de tanta gente sesuda, de tanto lastimoso «gustador de arte», al clamar contra la superficialidad del cine americano, sin tener en cuenta que fue el primero en percatarse de que las verdades cinematográficas no forman denominador común con las de la literatura y el teatro. ¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cinema y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano –gran monstruo– apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza? Este *scenario* siempre igual que nos dan los americanos es el que parece siempre más nuevo. ¡Admirable milagro de los panes y los peces! Todo el valor fotogénico reside en los procedimientos, en la forma y, hoy por hoy, esto puede quedar como una verdad fundamental, desde luego no exclusiva del cinema.

DÉCOUPAGE O SEGMENTACIÓN CINEGRÁFICA

¿Habremos de excusar previamente el empleo de la palabra *découpage* por el de su equivalente castellano «recortar»? Aparte de que nuestro vocablo no es tan específico como el francés, se adapta menos que aquél a la acción que intenta representar. Además, *découpage* es voz consagrada al uso, adquiriendo una intención adecuada cuando se aplica a designar esa previa operación fundamental en cinema consistente en la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos informemente en un *scenario* cinematográfico. Cierto es que la terminología técnica francesa, aplicada al cinema, adolece de graves defectos y mixtificaciones de vocablos, mas no puede negarse que desde hace años una minoría cultivada se interesa por el cinema, preocupada por la creación de un vocabulario específico, seleccionadora de sus voces técnicas, y que comienza por desterrar las viejas, tomadas casi en su totalidad del teatro. Nada decimos de América, en donde la terminología técnica resulta tan adecuada y útil como su misma técnica cinematográfica. Pero, ¿y en España? Nuestro vocabulario fue improvisado por la masa neutra, de más insolvencia intelectual e industrial. Por tanto, o acontece en España lo que en Francia, y mejor aún que en América, y entonces usaremos de voces vernaculares, o nos vemos precisados a tomar vocablos extranjeros en calidad de préstamo, si ya no improvisamos, como en el presente caso, de nuestra propia cosecha; todo menos aceptar los castizos términos de nuestra cineastía militante, como «guión», «rodar», «copión», o aún peor, «actor» –en cinema no existe el actor– y «decoración» –ni la decoración–.

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage.* Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*). Segmentación de segmentación.

Film=Conjunto de planos
Plano=Conjunto de imágenes

Una imagen aislada representa muy poco. Mónada simple, sin organizar, en donde la evolución se detiene y continúa a la vez. Transcripción directa del mundo: larva cinematográfica. La imagen es elemento activo, célula de acción invisible, pero segura, frente al plano que es el elemento creador, el individuo apto para especificar la colonia. Mucho se habla del papel del plano en la arquitectura del film, de su valor «absoluto-espacial» y del «relativo-temporal»: de su representación y de economía en el tiempo, por subordinación a otros planos. Incluso hay quien llega a radicar cualquier virtud del cinematógrafo en eso que suelen llamar *ritmo* de un film. Si esto puede ser exacto aplicado a las tentativas del film musical, no lo es tanto aplicado al cinema general, a un cinedrama, por ejemplo, pues sucede que al hablar por sinécdoque se hace de una calidad adjetiva –por excepción llegará a ser fundamental– la esencia, la cosa misma, y así se iguala *ritmo* y *découpage* o se subvierte el valor del contenido. No era difícil encontrar el truco cuando de continuo se quiere endosar al cinema la estructura, las normas o, al menos, el parecido con las artes clásicas, especialmente con la música y poesía. Cuestión ésta tan elástica como la de las influencias en arte. Para establecer una noción aproximada de fotogenia es necesario contar con dos ejemplos de condición diferente, pero de simultánea e inseparable representación. Fotogenia = objetivo + *découpage* + fotografía + plano. El objetivo –«ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo»– ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días.

Rescatado el cinema de la simple fotografía de imágenes animadas por esa operación de segmentar, puede llegar a afirmarse que un buen film de buena fotografía, cuyos ángulos tomavistas e interpretación fueran excelentes, resultaría en conjunto, sin un buen *découpage,* algo extra fotogénico, como un buen álbum de fotografías animadas, mas tan alejado de la noción film como los sonidos que se producen en una gran orquesta antes de comenzar la ejecución están tan lejos de componer la sinfonía misma.

Mas si sucede el fenómeno inverso: un film sin intérpretes, a base de objetos naturales, de mediana técnica fotográfica, puede llegar a ser un buen film. Esto es lo que hicieron los llamados «cineastas de vanguardia» en Francia.

El cineasta –conviene reservar ese nombre solamente para el creador del film– no lo es tanto en el momento de la realización como en el instante supremo de la segmentación. Todos pueden llegar a conocer más o menos bien la técnica cinematográfica: sólo los elegidos llegarán a componer un buen film. Por la segmentación, el *scenario,* o conjunto de ideas visuales escritas, deja de ser literatura para convertirse en cinema. Allí, las ideas del cineasta se precisan, se recortan, se subdividen indefinidamente, se agrupan, ordenándose. La realización hará luego sensibles esos planos ideales, del mismo modo que la obra musical existe ya en la partitura, íntegra y determinante, aunque ningún músico la ejecute. En cinema se intuye por metros de celuloide. La emoción se desliza serpentinamente como una cinta métrica. Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así, dos metros de más pueden destruir la emoción de una imagen.

cine

Prácticamente, la operación de segmentar precede cualquier otra en la realización de un film. Es un trabajo que no requiere otro instrumento que la pluma. Todo el film, hasta en sus mejores detalles, quedará contenido en las cuartillas: interpretación, ángulos, tomavistas, metraje de cada segmento; aquí, un *fondu renchaîné* o una sobreimpresión para un plano americano, italiano o *longshot,* y éstos, ya fijos, en panorámica o en *travelling.* Fluencia milagrosa de imágenes que espontánea e ininterrumpidamente van clasificándose, ordenándose, en las celdillas de los planos ¡Pensar en imágenes; sentir con imágenes! Esos ojos, empapados de tarde, nos miran un instante, menos de un segundo; se extinguen, desangrándose en sombras, en... «dos vueltas de manivela, cerrar fundiendo». Esa mano, huracán de pelos, preñada de intenciones inéditas, de alma, desaparece en el campo: un golpe de panorámica, como un golpe de mar, nos arroja entre los siete vicios capitales de unas miradas. El universo, lo infinito y lo minuto, la materia y el alma pueden navegar entre las reducidas márgenes de la pantalla –océano y gota–, que rectangula en el cerebro del cineasta como una nueva dimensión del alma.

André Levinson publicó, hace algún tiempo, un estudio sobre el estilo en cinema, en el que atribuía al montaje cuantas virtudes hemos establecido nosotros para la segmentación. Debido, sin duda, al confusionismo existente en materia de voces técnicas, al conocimiento incompleto de los procedimientos cinegráficos. ¿Qué importa que a veces, casi siempre motivado por un *découpage* insuficiente, se completen en la póstuma operación de *montar* deficiencias y errores que debieron preverse en un principio? Incluso existe quien comienza a filmar sin haber trazado una sola línea de su *découpage* y esto, en la mayoría de los casos, por supina ignorancia del oficio, y otras, las menos, por exceso de práctica, de suficiencia, por haber pensado mucho en lo que va a emprenderse, existiendo de antemano un *découpage* mental. El hecho solo de que alguien se instale con su aparato frente al objeto filmable presupone la existencia de un *découpage.*

Suele suceder también que en el momento de la realización, por exigirlo así las circunstancias, es necesario improvisar, corregir o suprimir cosas que antes se habían tenido por buenas. Escrito o sin escribir: la idea del *découpage* es inmanente a la noción del film, como lo es también la del objetivo. En cuanto al montaje, no es otra cosa que el «manos a la obra», la materialidad de acoplar unos trozos a continuación de otros, concordando los diferentes planos entre sí, librándose con ayuda de las tijeras de unas imágenes inoportunas. Operación delicada, mas puramente manual. La idea directriz, el desfile silencioso de las imágenes, concretas, determinantes, valoradas en el espacio y en el tiempo; en una palabra, el film se proyectó por primera vez en el cerebro del cineasta.

Por lo que llevamos dicho, se comprenderá que sólo una persona muy enterada de la técnica y procedimientos cinematográficos podrá encargarse de realizar una segmentación eficiente, aunque muchos profanos en materia de cinema se crean con aptitudes suficientes por la simple imposición de números en orden delante de cada párrafo de su *scenario.* Lo triste es que, entre profesionales –nada digamos en España, y aun con excepción de seis o siete en Francia– se tiene la misma idea sobre el *découpage* que entre profanos.

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

Hemos hablado con Menjou, quien niega rotundamente su participación en el adulterio de su deliciosa amiga Greta Nissen.

–Sin embargo, se dice que usted...

Menjou sonríe enigmático. De su americana extrae una magnífica pitillera de oro, regalo del ex Kaiser. La abre y nos la presenta repleta de bigotes. Tomamos uno, que le agradecemos muy cordialmente, pero volvemos a insistirle:

–Dicen que le vieron a usted...

Menjou tiene un gesto sincero de extrañeza:

–Me vieron; entonces, ¿quién sabe? Es muy posible. Ando tan distraído estos días.

El escándalo del otro día en el Coolidge's Bar, el mejor frecuentado de Hollywood, lo constituyó el extraño ataque que sufrió Clara Bow, la que imprevistamente comenzó a dar gritos llamando a su mamá. Todos se levantaron horrorizados de aquel atrevimiento, e incluso hubo algunos, como Douglas Fairbanks, que lo calificaron de *shocking*. Durante dos horas continuó llamando a la autora de sus días, sin tener siquiera un recuerdo para su progenitor, y esto es lo que no le han perdonado. Como consecuencia del suceso, Clarita Bow ha dejado de pertenecer a la Metro, y treinta y dos *stars* han pedido su inmediato divorcio, como signo de adhesión a su amiga y a las respectivas mamás.

***

Alarmados, nos escriben gran número de lectores para cerciorarse del dentífrico empleado por Mary Pickford. Tranquilícense los tales, porque no había nada cierto. Lo que sucedió fue que por no encontrar en la tienda del que suele emplear, se vio forzada a comprar un tubo de la marca Sot. Mas desde ayer, la simpática Mary ha recomenzado con el empleo de su antigua pasta. Quedan complacidos los admiradores de la gentil Mary.

***

Bertrán y Masses ha terminado su retrato de John Gilbert. Lo ha realizado casi mejor que una fotografía, y muchos invitados llegan a confundirlo con el original y hasta le ofrecen pitillos. Como detalle curioso, daremos el de que en el traje que representa el conocido de Enrique VIII de Inglaterra se han incrustado brillantes auténticos por valor de 10.000 dólares. Ayer, John Gilbert organizó una reunión en honor del ilustre pintor, digno sucesor de Velázquez, en la que se hallaba presente Mr. Nicholson, profesor de Arte de la Universidad de Pensilvania. Le fue pedido su parecer sobre el retrato. Después de meditar un instante, respondió:

–¡Magnífico retrato! Parece que va a hablar.

Fue muy comentada esta sentencia, pues corren rumores de que Mr. Nicholson se halla preparando un nuevo aparato que permitirá en adelante dialogar en los museos con los cuadros.

***

El papá de Jannings no se llamaba Emil, sino Andrew. Ya se han remitido telegramas a todo el mundo dando cuenta de la noticia.

***

Corren rumores de que el ministro de Instrucción Pública va a impedir en lo sucesivo toda clase de información cinematográfica y aun, según dicen, de revistas dedicadas al séptimo arte. Parece ser que el ministro califica las tales de pornográficas, de embrutecedoras del gusto público, de alimentar la idiótica banalidad de admiradores y admiradoras de estrellas, de atentar continuamente contra la inteligencia de la masa. Ha impuesto gruesas multas a importantes periódicos, porque, según él, resultaba inmoral, dado el carácter de seriedad de que hacían gala, la inserción de tan viles páginas cinematográficas. Para corroborar estas noticias, nos llegó ayer la de que Baltasar Fernández había sido detenido en su domicilio. Protestamos enérgicamente contra esas disposiciones draconianas y remitimos a los no iniciados en estas lecturas a la de una revista profesional cualquiera o a la página cinematográfica de uno de cualquiera de nuestros grandes rotativos. El lector juzgará de las injustas disposiciones ministeriales.

JUANA DE ARCO
(DE CARL DREYER)

Seguramente el film más nuevo e interesante de la próxima temporada cinematográfica. Basado sobre un *scenario* original de Delteil, comienza en el momento en que Juana comparece ante sus jueces y termina con la hoguera. Realizado a base de grandes planos, su autor emplea muy raramente, casi nunca, la vista de conjunto y aun el primer plano. Cada uno de ellos se halla compuesto con tal cuidado y arte que muchas veces llega a ser «cuadro», sin dejar de ser nunca «plano». Excepcionales ángulos tomavistas en violentísimos escorzos, desnivelando casi siempre el aparato.

Ni uno solo de sus intérpretes se ha maquillado: en la geografía dolorosa de sus rostros –poros como pozos– resalta más la vida, la vida de carne y hueso. A veces, toda la pantalla con el muro blanco de una celda, y en un ángulo la frente vindicativa de un fraile, sólo una frente. Pueden preverse sus tempestades con exactitud meteorológica. Narices, ojos, labios que explotan como bombas, tonsuras, índices arrojadizos contra el pecho inocente de la Doncella. Ella responde o llora, o llorando se distrae como una niña, con sus dedos, con un botón, con la mosca que se posa sobre la nariz de un fraile.

Los intérpretes hubieron de tonsurarse previamente o se dejaron crecer las barbas porque los postizos fueron ya definitivamente relegados al teatro. Y lo genial de Dreyer consiste en cómo ha sabido dirigir a sus intérpretes. En ese sentido nada parecido nos ha dado el cinema. La humanidad de los gestos desborda la pantalla y llena la sala. Todos sentimos aquella verdad en la garganta y en la médula de los huesos. ¡Antídoto contra la mordedura de las serpientes y contra el histrionismo! El juego de Jannings comparado con el del más modesto de los frailes de *Juana de Arco* resulta tan blando como la manteca y tan teatral –no tanto– como el de Ludmila Pitöef.

Y la humanidad de la Doncella trasciende más de la obra de Dreyer que de cualquier otra de las interpretaciones que conocemos. Todos sentíamos ganas de propinarle unos azotes para darle enseguida un dulce. Haberle quitado el postre, por su terquedad infantil, por su obstinación exasperante, sí; pero, ¿por qué quemarla? Constelada de lágrimas, lamida por llamas, pelada al rape, sucia como una niña, aún cesa un momento de llorar para ver unas palomas posarse en la cúpula de la iglesia. Luego, muere.

Hemos guardado una de sus lágrimas, que rodó hasta nosotros, en una cajita de celuloide. Lágrima inodora, insípida, transparente, gota del más acendrado manantial.

NUESTROS POETAS Y EL CINE

Se habla mucho sobre el porvenir del cinema. Pero aún existen gentes de buena voluntad que discurren sobre el porvenir del teatro. Transcribimos a continuación un párrafo escogido de uno de esos discursos, y damos nuestra palabra de honor de que no lo inventamos, de que no es caricatura ni remedo mal intencionado de ninguno de aquellos deliciosos apologistas: sería una venganza excesiva. Para que conste: ese párrafo forma parte de un artículo de Antonio Machado, titulado, ¡ay!, «Sobre el porvenir del teatro». Helo aquí:

Cine

«La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y –digámoslo también– su reducción al absurdo, a la noñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es, estéticamente, nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa».

¡Cuántos de nosotros no habremos pensado esto mismo hacia el año del Señor de 1908, cuando nuestros papás nos llevaban de la mano al cine para ver al inolvidable Toribio entrando por una chimenea, saliendo por un balcón, arrojándose luego a un estanque! Antonio Machado nos ha retrotraído a los ingenuos y líricos tiempos de «Llévame al cine, mamá, mamá...». Pero, por desgracia, están ya muy lejos. Vaya ahora al cine y denos luego su parecer. Ahí tiene dos films que le recomendamos calurosamente: *La moneda rota,* con Lucille Love y el conde Hugo, y mejor aún *El beso fatal,* por Francesca Bertini.

LO CÓMICO
EN EL CINEMA

A mi juicio, el mejor y más interesante programa del Cineclub es ést
Parece que se le debía haber ocurrido a mucha gente, y está, sin embarg
inédito. Ése sería el programa de cine más representativo del cine mismo
más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho. Para
minoría y para la mayoría, para los no podridos de transcendencia y
arte. Los mejores poemas que ha hecho el cine. Sólo el hecho de ver pas
por la pantalla a Ben Turpin, el bizco, o a Harry Langdon, es ya el colm
de la alegría, y de la esterilización. Claro que a esos seis films, de dos pa
tes, y muy seleccionados, se podrían agregar uno, en dos partes, de Cha
lot, y otro, en dos partes, de Buster. Pero sin darles supremacía sobre l
otros, e intercalados al azar entre ellos. Charlot de hace diez años pod
proporcionarnos una gran alegría poética. Hoy, ya no puede competir c
Harry Langdon. Los intelectuales del mundo lo han estropeado, y por es
ahora intenta hacernos llorar con los más vivos lugares comunes del sen
miento. Suarés fue el único que, hace ya algunos años, se atrevió a habl
del «corazón innoble de Chaplin». Se podrá ver que ese programa sería
éxito casi internacional. (Yo hablaría aquí en *Cahiers d'art* y en *Du ci
ma,* que es la mejor revista de cine francesa.)

Nada de europeo: americano todo. Nada de orquesta: gramófono
pianola. Nada de films largos: una o dos partes.

Creo que esa sesión va a ser algo definitivo, y, cosa absurda, no se
hecho aún en ningún cineclub ni cine ordinario del mundo. La gente es t
idiota, y tiene tantos prejuicios, que creen que *Fausto* y *Potemkime,* et
son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo les llamaría
nueva poesía. La equivalente surrealista, en cinema, se encuentra únic
mente en esos films. Mucho más surrealistas que los de Man Ray. Pregu
tad a los cineclubistas jóvenes, a los Buhigas, etc., y veréis cómo esperan
ansían esa representación.

VIRIDIANA

Viridiana sigue muy de cerca mi personal tradición cinematográfica desde que hice *L'Âge d'Or* hace treinta años.

En toda mi carrera, éstas son las dos películas que dirigí con mayor sensación de libertad.

He tenido más o menos éxito con mis películas, algunas, claro, han sido vulgares. Debo decir que las hice sólo para ganarme la vida. Sin embargo, tengo que añadir que siempre he renunciado a hacer concesiones y he luchado por los principios en los que creo.

Volví a España porque es mi país y porque pude trabajar con total libertad. Allí hice *Viridiana* con total libertad. Lo que ocurrió después fue uno de esos sinsentidos que el tiempo guardará.

No vivimos en el mejor de los mundos posibles, me gustaría seguir haciendo películas que, además de entretener, convencieran al público de la absoluta certeza de esta idea. Al hacer tales películas creo que mis propósitos serían muy constructivos.

El cine de hoy, incluyendo el llamado neorrealista, no aclara que no vivimos en el mejor de los mundos posibles.

¿Cómo es posible esperar un progreso del público –y consecuentemente de los productores– cuando en estas películas contamos básicamente, incluyendo las comedias más insípidas, que nuestras instituciones sociales, nuestro concepto sobre el país, la religión, el amor, etc. son, probablemente, imperfectos, únicos y necesarios? El verdadero «opio del público» es su conformidad. La práctica totalidad de las películas parecen estar dedicadas a propagar este sentimiento de protectora comodidad, aunque en estos momentos es el engañoso disfraz del arte.

Octavio Paz ha dicho «sólo con que un hombre encadenado cerrase los ojos el mundo estallaría». Y yo podría añadir: «Sólo con que el párpado blanco de la pantalla reflejase la luz que le es propia haría saltar el universo». Pero por ahora podemos dormir en paz. La luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada.

En ninguna de las artes tradicionales hay un vacío tan grande entre las posibilidades de lo que se puede hacer y lo que se hace como en el cine. Las películas actúan directamente sobre el espectador. Para el espectador las personas y las cosas de la pantalla llegan a ser concretas.

En la oscuridad se aisla de su hábitat psíquico habitual. Por eso el cine es capaz de conmover al espectador como ningún otro arte. Pero como ningún otro arte es capaz de embrutecerlo. La mayor parte de las películas de hoy parecen tener exactamente ese fin. Se desarrollan en un vacío intelectual y moral. Imitan la novela. Repiten una y otra vez las mismas historias. Una persona medianamente culta arrojaría desdeñosamente un libro que contuviese el mismo argumento que las más grandes películas. Sin embargo, cuando la gente está sentada en una sala oscura queda hipnotizada por la luz y el movimiento. Aparentemente incluso la persona más culta acepta de buen grado en este ambiente los tópicos más tontos.

Sin embargo, debo insistir en que a lo largo de los años no he intentado demostrar nada y no utilizo el cine como un púlpito desde el que predicar. Me doy cuenta de que quizá estaré desilusionando a mucha gente con esta declaración. Pero sé que esa gente extraerá de *Viridiana* y de mis otras películas muchos símbolos y significados.

Quiero hacer algunos comentarios sobre *Viridiana.*

Siento que es muy española: debe saberse que *Viridiana* fue una santa poco conocida que vivió en la época de San Francisco de Asís.

La historia de esta película nace de esta situación: una joven drogada por un viejo está a su merced, considerando que en otras circunstancias nunca podría estrecharla en sus brazos.

Pensaba que esta mujer tenía que ser pura y así la convertí en una novicia que se preparaba para los votos finales.

La idea de los mendigos me vino después porque pensé que sería natural que los mendigos sintieran cariño por una monja en su situación. Luego pensé que me gustaría ver a estos mendigos en un comedor en una mesa con mantel bordado y velas.

De pronto tomó forma en mi cabeza la idea de que ellos se colocarían como en un cuadro y la pintura de Leonardo da Vinci entró en mi mente.

Finalmente asocié el «Aleluya» de *El Mesías* de Händel con el baile de los mendigos. Para mí fue más impresionante que los ritmos de *rock&roll;* además, sentí que era adecuado usar el *Requiem* de Mozart para la escena de amor entre el viejo y la joven y el *Angelus* para contrastar su dulce sonido con los sonidos de las labores de los trabajadores.

Sé que he sido criticado por haber mostrado una navaja en forma de crucifijo. Las encuentras por todos lados en España y he visto muchas en Albacete. No lo inventé. Es la fotografía la que subraya la malicia y el carácter surrealista de un objeto fabricado inocentemente y en grandes cantidades.

También soy censurado por mi crueldad. ¿Dónde está en la película? La novicia muestra humanidad. El viejo, un ser humano complicado, es capaz de ser bondadoso con los seres humanos y con una humilde abeja cuya vida no duda en salvar. Su hijo tiene un carácter bastante benévolo. Los mendigos, de tipo clásico en España, pueden expresar tosquedad sin crueldad. Sólo el ciego es receloso como lo son aquellos que tienen su aflicción. Por esta razón mis ciegos tienen momentos de rencor.

En realidad, *Viridiana* es una película de humor negro, sin duda corrosiva, pero no planeada y espontánea, en la que expreso obsesiones eróticas y religiosas de mi infancia.

Pertenezco a una familia católica y desde los ocho a los quince años fui educado por los jesuitas. Sin embargo, mi educación religiosa y el surrealismo han dejado huellas a lo largo de toda mi vida.

Sobre *Viridiana,* otra vez: creo que contiene la mayor parte de los temas que me son más cercanos y que más me interesan.

A PECIME

Antes de comenzar la proyección, de *Viridiana* y por cortesía de su presidente Fernando Morales Ortiz, envío un saludo a mis amigos de PECIME y hago gustuso las declaraciones que me han sido pedidas.

Viridiana, en el fondo, es un film de humor, corrosivo sin duda, pero espontáneo, sin premeditación. Contra lo que se ha dicho no intento demostrar nada a través de sus imágenes, ni expongo tesis, ni lanzo mensajes, ni me sirvo jamás del cine como de una cátedra o de un púlpito. *Viridiana* sigue mi tradición personal desde que hace treinta y dos años realicé en París *La edad de oro.* En ambos films expreso, sin proponérmelo, ciertas obsesiones de infancia y adolescencia. Pertenezco a una familia muy católica y de siete a quince años fui alumno de los jesuitas. La educación religiosa y mi posterior experiencia surrealista dejaron huellas indelebles en mi manera de ver y sentir.

En *Viridiana* no existe un deliberado propósito de profanar o blasfemar. Si algún timorato cree reconocer alguna imagen impía es porque así se presentó ante mi espíritu. Si hubiesen surgido otras pías, tal vez les hubiese dado cabida igualmente. En principio, acepté toda aquella escena o detalle que me conmovían sin someterlas a ningún dictado de la moral consuetudinaria o a la crítica de un credo religioso cualquiera.

El motivo de haber ido a España a realizar el film es muy simple: amo a mi país de origen. Siento decepcionar a aquellos que creen que encubierto miserablemente por símbolos intento atacar a un régimen político determinado. Nada más lejos de mi intención. Las raíces de *Viridiana* se nutren de mi propio inconformismo que no reconoce ni fronteras ni regímenes. En el film no hay ni un solo símbolo introducido conscientemente. El argumento lo escribí en México con Julio Alejandro ya que el primer propósito era el de realizar *Viridiana* aquí. Mas, al ponerse en contacto con la tierra española de la que salí hace veinticinco años, hube de dar nueva forma y dirección a mis ideas asaltado por multitud de imágenes y vivencias entrañables. De ahí sin duda el profundo españolismo que muchos creen descubrir en *Viridiana*.

Aprovecho esta ocasión para rendir homenaje a Silvia Pinal que ha sabido encarnar de manera tan admirable el personaje central. Modestia, abnegación, sencillez, son a mi juicio las principales características de su actuación. Sólo las grandes, rarísimas intérpretes, llegan a ese total convencimiento de su personalidad real frente a la del carácter de ficción.

CARTA A NUESTRO CINE

México, 8 agosto 1967

Señores Carlos R. Sanz, M. P. Estremera, V. Molina Foix y A. M. Torres:

Estimados amigos:

Mucho les agradeceré que se sirvan publicar en el próximo número de *Nuestro cine* esta carta cuyo objeto es aclarar, complementar e incluso rectificar totalmente algunas de mis declaraciones de la entrevista que celebraron ustedes conmigo y que han publicado recientemente en *Nuestro cine*.

Creo recordar que me opuse a que se grabase nuestra conversación en cinta magnética y también a que tomasen nota de la misma, ya que mi deseo, mi intención, era que nuestro diálogo quedase allí, entre nosotros, y si accedí al encuentro fue por simpatía hacia ustedes, pues tengo aversión a manifestarme en público.

Supongo que reunidos después de la entrevista elaboraron ustedes de memoria y creo de buena fe, el texto que han publicado. El parto de los montes ha sido en esta ocasión no un mísero ratoncillo sino una tremenda licosa.

No es lo mismo hacer comentarios, expresar ideas atropelladamente, aventurar juicios, lanzar algún exabrupto más o menos chistoso en una mesa de café o tertulia de amigos, que dar luego a la publicidad esa misma charla tal como se produjo, y ahora me refiero exclusivamente al lenguaje, al estilo, que en este caso resulta pedestre, rural, hablado en «román paladino» de baja estofa. Francamente, me ha disgustado esa verbigeración, si es que realmente fue perpetrada como aparece.

Mas si a ese «a la pata la llana» estilo se le incrustan opiniones e ideas que representan precisamente lo contrario de lo que uno piensa, entonces el bochorno se hace irrespirable. En una charla íntima, amistosa, el gesto puede subsanar o corregir lo que se está expresando y un guiño de ojos o una sonrisa pueden cambiar totalmente el sentido de una alocución. Esas ausencias han debido de contribuir sin duda a tergiversar mis declaraciones.

Paso ahora a rectificar o completar algunos de los conceptos vertidos en esa entrevista con los que no estoy de acuerdo:

I. Me hacen ustedes decir: «Soy licenciado en Filosofía y Letras, en la rama de Historia, pero la estudié muy mal por la familia». No comprendo cómo pude decir tal cosa, pues, muerto ya mi padre cuando cursé esos estudios, quedé casi como jefe de la familia y hacía de mi capa un sayo. Si no estudié lo suficiente fue porque adoraba perder el tiempo –o ganarlo– con nuestra camarilla de entonces: Pepín Bello, Federico García Lorca. Alberti, Dalí, Vicens, etc.

II. Acotación de ustedes: «Buñuel insiste en el teorema de la falta de vino. Tiene unas botellas pero están ya guardadas para el viaje a París». En efecto: lamenté no poder obsequiarles con una copa, pues mis botellas estaban exhaustas, pero de eso a llevarlas conmigo a la «ciudad luz»... Si fuera al Sahara, de acuerdo, pero a París...

III. Sobre la novela *Belle de jour* de Kessel, me pronuncié muy severamente: «No me gusta nada, pero acepté realizar el film...». Debió de haber omisión por mi parte. De dicha obra me interesó mucho algo fundamental en ella y de no haber sido así no la hubiera llevado a la pantalla. Ello fue el conflicto apasionante entre la conciencia, el sentido del deber de la protagonista y su compulsión masoquista, que creo ha quedado bien patente en la película.

IV. Acotación de ustedes refiriéndose a *Belle de jour*: «[...] la censura cortó alguna frase [...]». ¡Ojalá hubiera sido sólo una frase! Cortó imágenes necesarias y mutiló toda una secuencia, la del duque necrófilo, haciendo desaparecer totalmente el elemento religioso de la misma, decisión desgraciada que convierte esa escena en algo anodino o casi. Erotismo sin cristianismo es erotismo a medias.

V. Afirmo en otro pasaje –¿lo afirmé?– que mis dos productores del *Móine:* «[...] se habían pegado [...]», o sea, que se habían dado de trompadas. No llegó la sangre al río, pues lo que dije fue que se habían separado, que ya no formaban parte de la misma productora.

VI. Me preguntaron ustedes qué es lo que me interesaba del cine joven mexicano y yo les respondía –¿es posible?–: «Paco Michel ha hecho una cosa muy mona, ha ilustrado un relato de Carlos Fuentes». Manuel (n Paco) Michel ha realizado un film experimental, interesante, basado en un historia de la que es autor. ¡Hay diferencia!

VII. «[...] el gobierno de México está muy abierto a todos los países» Es posible que quiera decir: «La política exterior de México es ejemplar auténticamente democrática». Y concluí: «México, de todas las manera es el país más libre de toda Sudamérica». Y yo creía que geográficament ese país forma parte del hemisferio norte del continente americano...

VIII. «Bueno, sí, yo tengo mucho cariño por los animales. La pena e que no sea comercial». Si me expresé de ese modo debían recluirme en u asilo de enfermos mentales, pues esa dislogía es síntoma grave de oligofrenia.

IX. De la obra de Alcoriza, *Tarahumara* me parece superior a *Tiburoneros* y *Divertimento,* su último film, más redondo, más logrado que lo anteriores, pues la realización está a la altura de la intención.

X. «Carlos Fuentes está haciéndose un camino siguiendo la línea d Cortázar». Si así fuera haría mejor en dejar la literatura y dedicarse a otr actividad. Pero cuando el río suena... Lo que posiblemente dije es que e uno de los últimos libros de Carlos había observado una tendencia que y llamo *cosmopolita* y que tal vez provenía de la novela *Rayuela*, de Cortázar, que por cierto no es, entre las obras de este estupendo escritor, la qu más me gusta. El camino de Carlos Fuentes está ya trazado, y no voy a descubrirlo yo, como uno de los mejores escritores americanos.

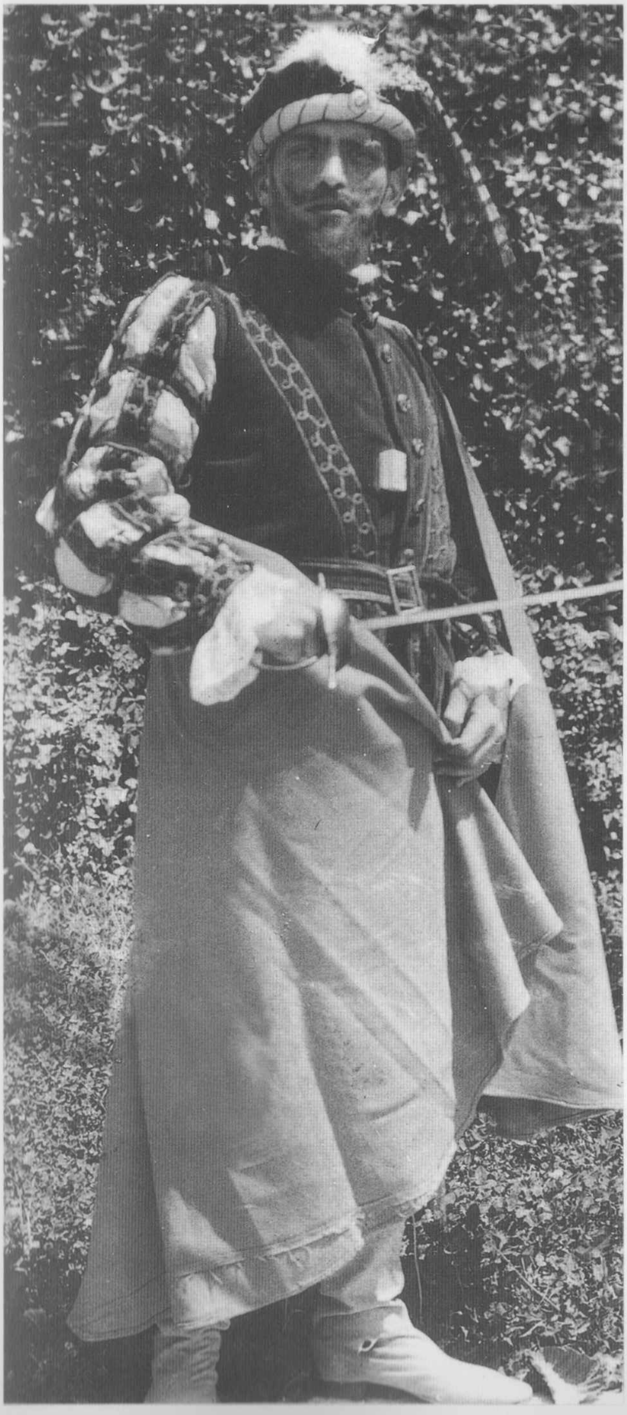
XI. Y por último les ruego cotejen lo que ahora voy a expresar sobre m productor Gustavo Alatriste con lo que manifiesta mi entrevista de marra Gustavo Alatriste es un amigo que gana mucho dinero y que tiene pasió por el cine, entre otras muchas actividades. Es el mejor productor que h tenido, pues gocé de libertad total tanto en la elección de los argumento como en la realización. He hecho para su compañía (compuesta por é solo) tres films de asunto original: *Viridiana, El ángel exterminador* *Simón del desierto.* En este último trabajo tropecé, en efecto, con grande dificultades, principalmente debidas a las deficiencias técnicas de los estudios. Gustavo Alatriste no ha dejado nunca de satisfacer sus compromiso económicos ni conmigo ni con los empleados y trabajadores de esas tre producciones. El hecho de que un día, durante los exteriores, el restaurador se negará a darnos de comer –cosa que no llevó a cabo–, se debió a s petición de que se le pagará por adelantado la comida de nuestra gente. N el productor ni el jefe de producción estaban allí cuando eso ocurrió. E film consta de cinco rollos cortos. Le pedí a Alatriste que si quería podí convertirlo en diez, con tal de que no la presentase, como así lo hizo, al Festival de Venecia de 1965. Me hubiera gustado terminar con la muerte de Simón senecto en lo alto de una columna de veinte metros. Pero la película había perdido ya su virginidad en Venecia.

Y termino excusándome de lo larga y tal vez premiosa que ha resultado esta carta.

Cordialmente,

Luis Buñuel.

TEATRO



Luis Buñuel caracterizado de Don Juan.

> *A decir verdad, en un primer momento, el surrealismo me interesaba poco. Yo había escrito una obra de una decena de páginas que se llamaba, sencillamente,* Hamlet *y que representamos nosotros mismos en el sótano de «Sélect». Aquéllos fueron mis primeros pasos de director.*
>
> Luis Buñuel en *Mi último suspiro*

El interés de Buñuel por el teatro se remonta a los tiempos de la Residencia de Estudiantes, donde el futuro realizador representó *El Tenorio,* preferentemente el de Zorrilla, en infinidad de ocasiones en compañía de sus amigos.

Hamlet, escrita en París en julio de 1927, se presenta, aunque su difusión fuese muy escasa, como una de las piezas pioneras del teatro surrealista en España. La obra no fue representada más que en una ocasión en el Café Sélect de Montparnasse, conocido por ser frecuentado por gentes de «dudosa reputación». En aquella representación el propio Buñuel encarnó a Hamlet y junto a él intervinieron, entre otros, Francisco García Lorca, Peinado, Bores, Hernando Viñes y Ucelay. La ausencia de mujeres en el reparto hizo que los papeles femeninos fuesen interpretados por hombres.

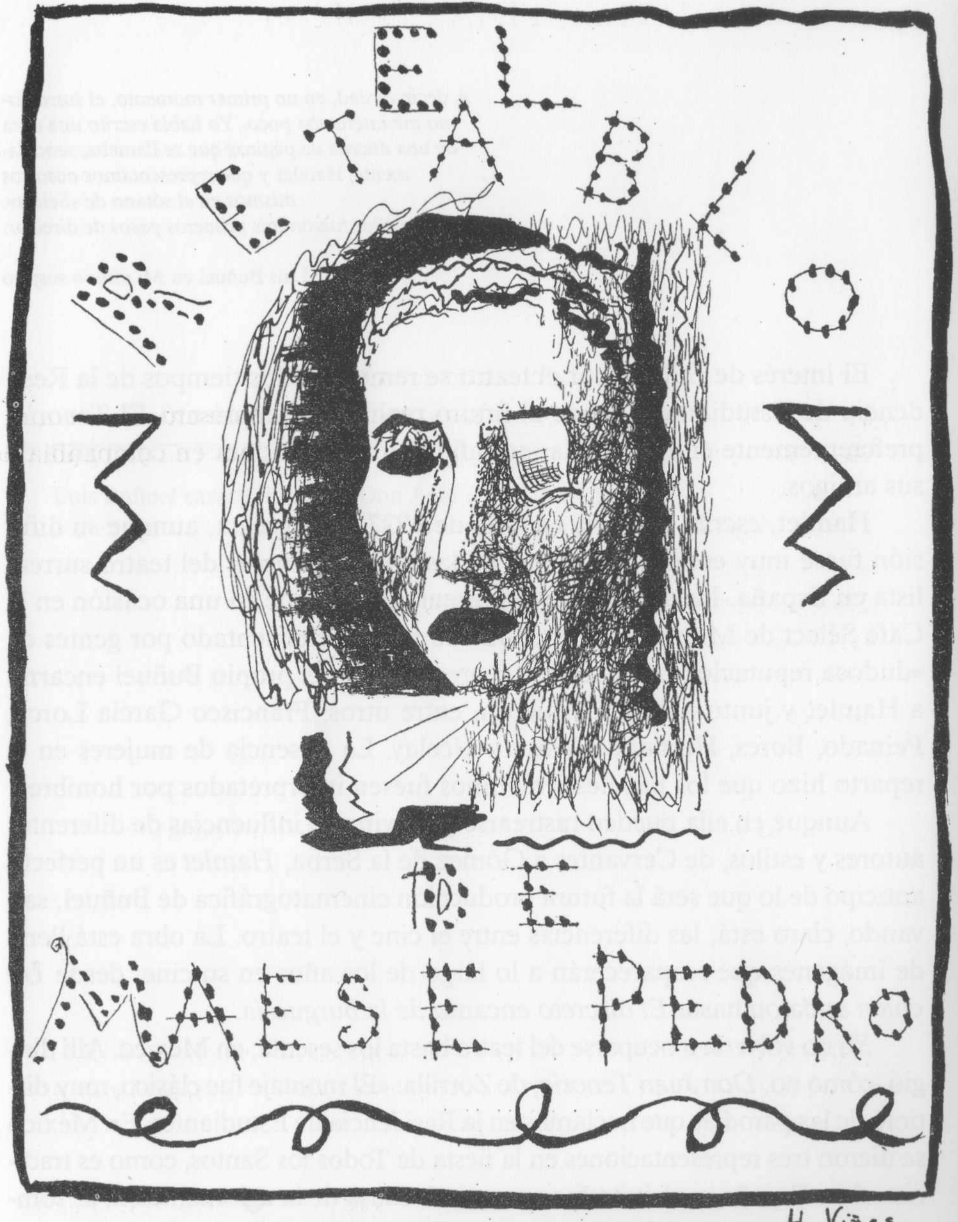
Aunque en ella pueden rastrearse y adivinarse influencias de diferentes autores y estilos, de Cervantes a Gómez de la Serna, *Hamlet* es un perfecto anticipo de lo que será la futura producción cinematográfica de Buñuel, salvando, claro está, las diferencias entre el cine y el teatro. La obra está llena de imágenes que reaparecerán a lo largo de los años en su cine: desde *Un chien andalou* hasta *El discreto encanto de la burguesía.*

Ya no volvería a ocuparse del teatro hasta los sesenta, en México. Allí dirigió, cómo no, *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla: «El montaje fue clásico, muy distinto de las parodias que hacíamos en la Residencia de Estudiantes. En México se dieron tres representaciones en la fiesta de Todos los Santos, como es tradicional en España, y el éxito fue enorme. A causa de la aglomeración, se rompieron las vidrieras del teatro. En aquella ocasión, en la que Luis Alcoriza hacía de Don Juan, yo me reservé el papel de Don Diego, su padre»[1].

---

[1] Luis Buñuel, *Mi último suspiro,* Barcelona, Plaza&Janés, 1994, p. 99.

Para Federico:


EL RETABLO
DE
MAESE PEDRO

H. Viñes.

Amsterdam

26 en 27 April 1926

HAMLET
(TRAGEDIA CÓMICA)

PERSONAJES

HAMLET: Amante de la parte superior de Leticia.
AGRIFONTE: Rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia
MITRÍDATES: Cadáver recalcitrante.
DON LUPO: Maestro de bailes.
EL PADRE DE HAMLET: Espectro dócil y bien educado.
EL CONTERTULIO A CADENA PERPETUA.
UN CAPITÁN.
LETICIA: Nominativo de *letitia, ae*.
MARGARITA: Mora enamorada.
CORTESANOS Y SOLDADESCA.

Nota: *Al final de cada acto se presentirán los campesinos.*

ACTO I

(Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie. Por el horizonte un niño loco declina musa, musae.*)*

AGRIFONTE.– Decía amigo Hamlet, que los muertos son iguales también las vidas se parecen y sólo difieren aquellas que pueden demostrarse como un teorema. Mas, dime, ¿qué fue de Margarita?

HAMLET.– ¿Margarita? ¿Qué Margarita? ¿La que tachona tibios prados o la que infausta y abaritonada se desvaneció entre tus brazos?

AGRIFONTE.– La que nos regaló esta pitillera. *(Ofrece un pitillo.)* Tomad y fumad enhorabuena.

HAMLET.– Gracias.

AGRIFONTE.– No encendáis por Dios vivo, o sabréis quién soy yo.

HAMLET.– ¡Bah! Ayer mismo me telegrafió vuestro tío diciéndome qué clase de sujeto sois vos.

AGRIFONTE.– *(Extrañado.)* Mi tío, ¿cuál de los siete?

HAMLET.– El octavo, el más documentado, el que bien a su pesar no pudo daros el ser.

AGRIFONTE.– Decid, en nombre de Cristo, de una vez, quién es el hijo de mi madre.

HAMLET.– Pues ahí va, aunque os pese. Sois doña Iracunda de Álvaro Meno, madre putativa de la que conoció en otros tiempos diástoles increíbles.

AGRIFONTE.– *(Hosco.)* Dejad vuestros proverbios para más tarde y contemplad ahora vuestra obra.

(Mira HAMLET *en la dirección indicada. Un espantoso cuadro se insinúa ante su vista. En un confortable ataúd yace* MITRÍDATES *descompuesto y episcopal.)*

MITRÍDATES.– *(Incorporándose.)* ¡Oh, Hamlet! ¡Oh, Agrifonte! Jamás veréis a Margarita.

HAMLET Y AGRIFONTE.– ¿Qué decís, insensato en medio de tan horrenda putrefacción?

MITRÍDATES.– Margarita fue al campo de las interrogaciones. Quien osa llegar al campo de las interrogaciones jamás retorna de allí.

HAMLET Y AGRIFONTE.– Oh, hideputa, bellaco; vos amáis también a Margarita.

MITRÍDATES.– ¿Yo? Yo no amo ni odio. Pero Margarita será mi esposa en las aladas sombras.

*(*HAMLET *y* AGRIFONTE *arden en maquillada ira. Un sol vindicativo desenfunda miles de rayos por el horizonte. Las sombras de los tres personajes aparecen tercas y apisonadas sobre el páramo.)*

HAMLET Y AGRIFONTE.– Rufián, canalla, putrefacto, ahora veréis.

(Los dos azuzan sus sombras como a lebreles. Estas grandes arañas negras, avanzan hacia el féretro de MITRÍDATES.*)*

MITRÍDATES.– ¡Ah!, me habéis vencido. Era vuestro único recurso contra mí. Pero temed la sombra de mi sombra. La muerte es más ligera que el sueño.

(Las sombras de los tres riñen metafísicamente azuzadas por sus respectivos amos. La de AGRIFONTE *ha hecho presa en el cuello de la de* MITRÍDATES. *La de* HAMLET*, mientras, ladra a la luna, ahuyentándola. Y un huracán sin piedad se lleva las tres sombras que desaparecen gesticulando por el horizonte.* MITRÍDATES *muere definitivamente en medio de torpes mecanismos.)*

AGRIFONTE.– Y ahora ya sin sombras seamos francos Hamlet: vos amáis también a Margarita.

HAMLET.– ¿Yo?... De ningún modo.

AGRIFONTE.– Pues, ¿por qué se batió vuestra sombra contra nuestro pobre y llorado Mitrídates?

HAMLET.– *(Dieciochescamente.)* Por el amor en general.

AGRIFONTE.– Ahora lo comprendo todo. *(Prosigue con un marcado acento extranjero.)* Hamlet: prepárate, se lo voy a contar todo a tu mamá.

HAMLET.– Pues cuéntaselo. Pero, mientras, me quedo con el barroco caballito de cartón.

(AGRIFONTE *se va jugando con el aro. Su madre empotrada en la pared derrama una lágrima lejana. Cuatro doncellas se inclinan llorando sobre el cadáver de* MITRÍDATES *para llevárselo luego por el revuelto cauce del día.)*

ACTO II

ESCENA I

(MARGARITA *sola en el prado se limpia arbitrariamente las trenzas. Canta en un idioma jocundo e improvisado.)*

Cridia estroche eka per crilo
Idrios celín tankar

Alora e cor per atores
Non plivía credoyar.

(Después de columpiarse en la catedral prosigue.)

Así es la vida ingente
Mucho tararear
Mucha aritmética
Y poca gente.

(Hablando.) Si al menos Hamlet, mi bien amado estuviese aquí. Mas helo ahí.

(Cambia precipitadamente los francos que le restan: luego adopta un aire adolescente.)

HAMLET.– *(Entrando.)* Margarita, ¿has conocido el mar?

MARGARITA.– En ello estaba, señor, cuando llegasteis. Mas, ¿eso es todo lo que después de tan larga ausencia me proponéis?

HAMLET.– Eso es todo.

MARGARITA.– Pues cómo así cambiasteis después de vuestro ambiguo viaje a Amsterdam. Acaso los banqueros o alguna otra doncella más propicia que yo...

HAMLET.– Margarita... Podría amarte...

MARGARITA.– Decid.

HAMLET.– Mas me sería imposible circunscribir mi amor a tus más elevadas regiones.

MARGARITA.– Amadme, señor, amadme. Qué más da. De lo otro ya hablaremos el lunes.

HAMLET.– Yo sólo amo a Leticia.

MARGARITA.– Amadme, señor, no os pesará. Preguntad a los soldados de vuestro padre si por acaso se arrepintieron de mi amor.

HAMLET.– Puesto que así me lo excusáis, dejad que yo también os ame. Comenzaré si os parece posando mis aniñados labios en vuestros lejanos senos.

MARGARITA.– Comenzad.

HAMLET.– Fabriquemos antes.

MARGARITA.– Fabriquemos.

(Los dos fabrican. Ya sólo quedan dos ladrillos cuando HAMLET, *desesperado porque* MARGARITA *no acude a la cita, se pierde entre los demás soldados.)*

ESCENA II

(La mansión de MARGARITA. *Ésta, con su maestro de baile* DON LUPO, *toma aparatosamente una lección.)*

DON LUPO.– Uno, dos. Uno, dos. Ahora aquel pie... Eso es... Volved, volved sobre el tacón favorito, pero sin arrumacos... Eso es... ¡Alto!

(Los soldados se paran en seco. Uno de ellos, capitán inminente, indisciplinado, da un paso adelante.)

CAPITÁN.– Basta ya, Don Lupo. Se os acusa de intelectual. ¿Qué decís a ello? Bajáis la cabeza, no respondéis. Rezad vuestra famosa oración pues vais a perecer. ¡Soldados! ¡Fuego a discreción!

(Se oye una descarga cerril, luego otra. DON LUPO, *decentemente ensangrentado, le echa la culpa a su caballo.)*

DON LUPO.– No fue nada Margarita. Mi caballo un, ¡a fe mía!, ignaro caballo que cayó sobre mi cabeza al pasar bajo vuestra ventana. Mas, teniéndoos en los brazos, ¿quién piensa en polígonos ni candados? Gocemos de nuestro amor, Margarita.

MARGARITA.– *(Aparte.)* ¿Será atrevido? Oh, el ruin maestrillo y qué escuálidos lazos me propone. Mas disimulemos o mi honor peligra. *(En voz alta.)* Señor, cerramos el almacén a las doce. Elegid enhorabuena vuestra ascendencia que luego será tarde.

DON LUPO.– Está bien. Dadme ésa de ahí. La amarilla, la arborescente que asoma por el dintel.

MARGARITA.– Pero ¿cúal de las dos? ¿La rústica o la profana?

DON LUPO.– *(Perverso.)* La que vos queráis.

MARGARITA.– Tomadla.

(Se la da y luego ella se la entrega a su primo. DON LUPO *con su caja de entomólogo enseña desplegados y activos sus bigotes. Sus grandes bigotes empolvados y misérrimos.)*

ACTO III

ESCENA I

(Un usado calabozo. ¿Por qué Dios mío se debate este año el carnaval en tan definitivo calabozo? Las marquesas se desangran artificiosamente por las nauseabundas paredes. Por un ventanuco entran las últimas luces solubles del día.)

AGRIFONTE.– *(Desnudo y maquiávelico sueña en voz alta.)* Casto y lejano, el Dios festejaba danzas siderales y el día aún no venido temblaba en su génesis. Iba y venía, trenzaba y destrenzaba sus eternas barbas en las doradas torres. Mientras ahora me oprimen estos barrocos remordimientos, deben ellas danzar, al viento las cabelleras, por las dulces islas de la mañana. Mientras suena mi última hora, ¡cómo deben ellas combar con sus graciosos saltos este inefable atardecer otoñal! *(Levántase sonámbulo y coge a un contertulio por las solapas.)* Decidme, ¿habéis visto alzar en la plaza de las cuatro esquinas la cigüeña sin ojos del patíbulo?

CONTERTULIO.– Sí. Yo mismo me vi obligado a sustituir al verdugo a causa de su destitución. Era demasiado sensiblero y él mismo echaba de comer a las palomas de la plaza. Los turistas se paraban a ver tal prodigio. Lo denunciaron al gobernador por las palabras que, juntando su pico con el de ellas, susurraba líricamente: «Palomas, palomitas, palomitinas, palomititinas». Era una frase estúpida pero tierna y eso es lo que no le han perdonado.

AGRIFONTE.– Entonces sois vos el encargado de desposarme con el anillo del patíbulo.

CONTERTULIO.– Sí; ciertamente. Pero antes... Es necesario que lo sepáis. Margarita y Hamlet huyeron juntos.

AGRIFONTE.– *(Extrañado.)* ¿Juntos? *(Ruge de ira.)* ¿Qué queréis decir con eso?

CONTERTULIO.– Mira. *(Le muestra la piragua que llevaba escondida detrás.)*

AGRIFONTE.– *(Como loco.)* ¡Cielos! ¡Ay de mí! ¡Desventurado! *(Da un inicuo traspiés.)* Entonces el nefando acueducto...

CONTERTULIO.– *(Sardónico.)* Muerto también.

AGRIFONTE.– *(Iluminado.)* Entonces aún hay tiempo. Reprochemos inmediatamente y que el cielo nos acompañe.

CONTERTULIO.– Reprochemos, si así os parece.

(Los dos montan a caballo y desaparecen estáticos. En un rincón la piragua olvidada da al ambiente una infinita tristeza, de mar desecado, de mar de luna, de órbitas vacías e irremediablemente secas.)

ESCENA II

(Las afueras de Amsterdam. Por los prados pastan groseramente algunos seres. Junto a un canal un arzobispo nauseabundo silabea equitativamente. Un pastorcillo invisible hace sonar el blanco agujero del atardecer.)

DON LUPO.– *(Vestido de pastor.)* Ya la luna herida en la frente por la redonda piedra del sol se envuelve en el sudario de su luz. Ya mi enteco ganado rumia siluetas y el liberado Agrifonte no llega. ¿Gemirá aún en su atroz calabozo? Mas helo aquí, que llega.

AGRIFONTE.– *(Dirigiéndose a* DON LUPO.*)* Decidme pastor, ¿visteis desfilar el huérfano cortejo de las sombras? ¿Acaso Leticia, con su coruscante veste, formaba parte de él? ¿No resaltaba su cuerpo como una noticia blanca en medio de tanta negra calamidad? Hablad sin temor pues nadie nos escucha. ¿No es cierto, amigos?

(Los cortesanos asienten.)

DON LUPO.– *(Serenándose.)* No, ciertamente nada vi, si es que puede llamarse ver al desusado adjetivo o al brusco epíteto.

AGRIFONTE.– *(Aparte.)* ¿Se estará burlando? Comprobémoslo. *(En voz alta.)* Decidme ¿sois el cruel Wenceslao y el anagnosta aquél?

DON LUPO.– Por quién me tomáis, vive Cristo.

AGRIFONTE.– Por vos mismo.

(DON LUPO *se revuelve violento. Sus ojos destellan un odio a muerte. De un golpe desenvaina su mísera espada.)*

DON LUPO.– Repetid si os place esas mutiladas, ésas, sabedlo de una vez, cretinas palabras.

Agrifonte.– Decía que...

(No termina, pues Don Lupo, *con rabia ulcerada, le tira un mandoble.)*

Don Lupo.– Tomad. Tomad. Tomad y tomad. Pero ¿sigue usted, bien amigo mío?

Agrifonte.– Bien ¿y usted?

Don Lupo.– Sin novedad, gracias a Dios. ¿Y su presunta familia?, ¿y Hamlet?

Agrifonte.– Helo precisamente por ahí, insomne y virginal. ¿Queréis que os lo presente? *(Llamando a* Hamlet.*)* ¡Eh!, buen hombre.

Hamlet.– *(Como saliendo de un sueño.)* Quiénes son los que así me llaman. *(Los mira fijamente.)* Decid.

(Don Lupo *y* Agrifonte *comprenden que* Hamlet *lo sabe todo. Palidecen de rabia y de asco.)*

Don Lupo.– Os podemos jurar que ignorábamos...

Hamlet.– Haber o tener, la podredumbre es ésa.

Agrifonte.– Esto es ya excesivo. *(Vase al municipio, coge el documento y vuelve.)* Hamlet, amigo mío, tu padre, el buen padre que te dio el asunto acaba de fallecer incauto.

Hamlet.– *(Extraviado, riendo con infinita amargura.)* Ja, ja, ja... Mi padre me dio el asunto. ¡Vaya asunto! *J'en pense le plus de mal possible.*

El Espectro del Padre.– *(Apareciendo.)* Señores, la comida está servida.

(Vanse todos. El paisaje ahora vacío recuerda a uno de aquellos inverecundos participios que en otros tiempos hacían la delicia de nuestros antepasados.)

ACTO IV

Escena I

(Un cementerio –cimenteri, *en catalán– ahogado entre la madrépora de sus tumbas. Llueve.)*

HAMLET.– *(Con bigote y barbas postizos.)* Venid, niñas, venid dulce jubilitero real. Oiremos el tictac de las campanas convertirse un bandeo de corazones. Venid, niñas, que vuestro mes de mayo quiere ya convertirse en senos.

(Pasa el tiempo.)

Doncellas, dónde os halláis ya doncellas. Veo vuestro vientre intacto pero lleváis en cada dedo un surtidor de venas rotas.

(Pasa el tiempo.)

Mujeres, ¿no os halláis cansadas de parir? Ved cuánto ejército descendiente vuestro pelea sobre la tierra. ¿Y esas espadas? Las habéi labrado a golpes de corazón. Por eso vuestros senos cobardes, ya doblegados, señalan la última puesta de sol.

(Pasa el tiempo. Una bicicleta de alambre rojo surca el cielo. HAMLET *se quita los postizos y reaparece juvenil y eterno, clamando.)*

Oh, antes niñas y ahora deleznables viejas, viejas pedorras, madre de toda calamidad, de lacios bigotes canosos. ¿De qué os sirve la arrugada piel de vuestros tambores? Niña o doncella, mujer o vieja, vuestr disyuntiva es ésa: es así que Niño = Niña, luego os digo que Hombre e lo que queríamos demostrar.

AGRIFONTE.– *(Disfrazado de sepulturero.)* Decíais, amigo Hamlet..

HAMLET.– Decía y sostengo que el infanzón se llamaba don Rótul Apodaca.

AGRIFONTE.– *(Una vez más, iracundo.)* El Apodaca y el Daca seréis vos.

HAMLET.– Y si lo fuera...

AGRIFONTE.– Entonces..., pues la verdad, no sé.

(Frente a la puerta del castillo se detiene una cabalgata. MARGARITA *desciende del caballo, sube precipitadamente las escaleras y entra com loca en el cementerio.)*

MARGARITA.– *(Abalanzándose sobre el cadáver de* HAMLET.*)* Oh, imposible, imposible. *(Solloza.)* Pobre Hamlet, helo ahí muerto, alejado de mí para siempre, eternamente inasequible a mi amor. *(Solloza.)* Pobre Hamlet, tan puntual, tan bueno. Hubiéramos podido ser tan felices, oh, Agrifonte. Mas no ha sabido comprenderme: no, ni ha sabido comprenderme ni acudirá a la cita. ¿Le habéis visto hoy?

AGRIFONTE.– *(Perverso y lúbrico.)* No: precisamente lo estaba esperando. Y vos, Margarita, ¿sonreís lúgubre o es que continuáis insatisfecha?

MARGARITA.– Yo quiero ver a Hamlet, mi bien amado.

AGRIFONTE.– *(Cogiendo las llaves y el azadón.)* Vamos pues.

(Se pierden por una oscura avenida, amorosamente enlazados. MARGARITA *se ha dejado olvidado el sexo en la cruz de una tumba.* HAMLET *no habrá salido de su escondite: desde allí habrá seguido con creciente angustia cuanto llevamos relatado.)*

ESCENA II

(El mar, AGRIFONTE, EL CONTERTULIO, DON LUPO *y* HAMLET *en un bajel. Por el tragaluz comienza a filtrarse la blanca procesión de niños muertos.)*

DON LUPO.– *(Desde la punta del trinquete, con su telescopio en ristre no mira, huele el horizonte.)* ¡Eh! ¡Los de a bordo! Un modesto bergantín a estribor.

(Los tres amigos dirigen sus lacios catalejos a babor. LETICIA, *sonriente, sin miriñaque, les hace unas señas increíbles.)*

DON LUPO.– *(Siempre desde el trinquete.)* ¿La veis?

HAMLET.– *(Enajenado.)* Sí; la veo.

CONTERTULIO.– Yo no.

AGRIFONTE.– Yo ni la veo ni la conozco. Conque hasta mañana señores, pues yo me suelo retirar temprano.

(Se va.)

CONTERTULIO.– Adiós Hamlet. Que te diviertas. ¡Ah!, se me olvidaba. El cardenal te ha perdonado.

(Se va igualmente.)

Hamlet.– *(Aparte.)* ¿Por qué se van? ¿Estaremos todos locos? *(En voz alta.)* Vos, don Lupo, tal vez el más cuerdo, sacadme de mi terrible inquietud, decidme si...

(No termina. Espantado, ve a un delfín numismático abalanzarse contra Don Lupo *y triturarlo sin interrupción. Aquél lanza un ¡ay! folclórico.)*

Hamlet.– *(Sombrío.)* Solo en todo el mar, en un bajel por ataúd. Y sin el goce supremo de contemplar a Leticia, único amor y norte de mi vida. *(Se estremece.)* Mas ¿qué es esto? ¿Qué contemplaron mis ojos? Dios mío ¿será posible?...

(Por fin... Leticia, *la imponderable* Leticia, *desemboca allí mismo en el mar.)*

(Delirante, estremecido de amor.) Leticia, Leticia mía. *(La ciñe entre sus brazos.)*

Leticia.– Oh, Hamlet. Bésame. Al fin soy tuya, me entrego.
Hamlet.– Leticia, Leticia. ¿Sólo mía?...
Leticia.– Mi bien amado, tuya para siempre. Sólo tuya y de él.
Hamlet.– ¿De él también? ¿Del hijo de mi jardinero? *(Mirando al cielo.)* ¡Gracias Dios mío! *(A* Leticia.*)* Vida de mi vida.
Leticia.– ¡Oh, amor!

(Cae el uno en brazos del otro, para formar un cuerpo con los dos suyos. Ríen, lloran, deletrean su amor. Los siglos pasan como murciélagos. Mas..., de pronto Hamlet *se pone terriblemente pálido, retrocede unos pasos y después de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso cae mutilado por cubierta. ¿Qué ha sucedido?* Leticia, *la deseada* Leticia, *la de los aseados senos, no es otra que* Hamlet *mismo, él, idéntico* Hamlet *que alumbró su madre.)*

Hotel des Terrases, París, 6 de junio de 1927

PROYECTOS CINEMATOGRÁFICOS

Fotografía superior

Luis Buñuel durante el rodaje de *Tristana* (1970).

Fotografía inferior

Rodaje de *La Voie Lactée* (1968).

> *Se trataba también –y sobre todo– de una película*
> *de amor loco, de un impulso irresistible que, en*
> *cualesquiera circunstancias, empuja el uno hacia*
> *el otro a un hombre y una mujer*
> *que nunca pueden unirse.*
>
> Luis Buñuel en *Mi último suspiro*

Buñuel había quedado fascinado por la lectura de un estudio que sobre la comarca de Las Hurdes había realizado el profesor Legendre. Fruto de ese entusiasmo nació el documental que grabó en 1932 cuyo texto redactó junto a Pierre Unik.

Los *Gags* fueron escritos en su mayoría hacia 1944 en Estados Unidos. Buñuel intentó entonces vender algunos, pero no lo consiguió. Sería él mismo el que, bastantes años más tarde, incluiría varios en sus películas. Así, podemos reconocer en el segundo *gag* la doble entrada de los invitados en *El ángel exterminador* –doble entrada que, por cierto, algún espabilado ha eliminado para la distribución en vídeo de la película–; en otro tenemos la imagen de la joven muerta el día de su boda, como la tía de Viridiana; en uno de los últimos encontramos la misteriosa cajita que quince años más tarde nos seducirá en *Belle de jour*.

Alucinaciones en torno a una mano muerta fue escrito por Buñuel en 1944: «Intenté, igualmente, trabajar para Robert Florey, que preparaba *La bestia de cinco dedos*. Muy amistosamente, me ofreció escribir una secuencia de la película, que debía interpretar Peter Lorre. Imaginé una escena –en la que se veía una mano viva, la bestia– que se desarrollaba en una biblioteca. A Peter Lorre y Florey les gustó mi trabajo. Fueron al despacho del productor para hablarle de él, pidiéndome que esperase a la puerta. Al salir, poco después, Florey me hizo un gesto negativo con el dedo pulgar. Rechazado.

»Más tarde, vi la película en México. Mi escena estaba allí, entera. Me disponía a entablar una demanda judicial, cuando alguien me dijo: "La Warner Brothers tiene 64 abogados, nada más que en Nueva York. Atáquelos si quiere".

No hice nada»[1].

Ilegible, hijo de flauta era un relato que Juan Larrea había escrito entre 1927 y 1928, dejándolo inconcluso. El texto se perdió durante la Guerra Civil. En 1947, Larrea vio *Un perro andaluz* y pensó que de su obra perdida podía salir el argumento de una película. Ese mismo año, dio a leer a Buñuel una breve sinopsis y sobre ella construyeron el texto que se presenta aquí.

Hasta 1957 no tuvieron la oportunidad de grabar la película, pero diferentes motivos impidieron que ésta llegase a filmarse. Además, Larrea y su hija habían introducido una serie de cambios que no eran muy del agrado de Buñuel. La película, como decimos, no llegó a grabarse nunca.

Dado que en torno a la autoría de *Ilegible, hijo de flauta* se han generado numerosas controversias, se incluye una carta en la que Buñuel nos aclara posibles dudas con respecto a la paternidad del guión.

---

[1] Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza&Janés, 1994, p. 225.

LA EDAD DE ORO

El film comienza con la vida de los escorpiones. Entre otros detalles ve a uno de esos arácnidos picar a una rata y al alejarse la cámara descub mos un paisaje mineral, de puntiagudas rocas, cortado a pico sobre el ma

Un hombre de aspecto famélico, armado de un fusil, acecha algo q no podemos distinguir hasta que la cámara descubre un grupo de arzobi pos, vestidos de mitra y pontifical, que se hallan rezando, acompañad por el rumor de las olas.

El bandido se aleja precipitadamente y llega a la cabaña en donde es reunida su pandilla. Les anuncia que ha descubierto a los prelados y a u orden del capitán salen todos a su encuentro. Pero antes de llegar v cayendo, uno a uno, víctimas de inexplicable debilidad. Sólo el capit consigue su fin para encontrar, esparcidos por las rocas, los esqueletos los arzobispos.

En ese mismo instante y muy cerca de allí presenciamos el desemb que de una extraña caravana. Un personaje sobrecargado de condecor ciones, rodeado de policías, militares, monjas y curas. Vienen a poner primera piedra para la fundación de la Roma imperial. Veamos ahora es fragmento.

(PROYÉCTESE EL ROLLO I)

Hemos visto a dos policías llevarse detenido a nuestro héroe por conducta poco edificante en la ceremonia oficial.

Estamos en Roma por una de cuyas calles avanza el personaje espos do. Cuantos detalles insignificantes encuentran sus ojos, los relacio inmediatamente con su idea obsesionante de la mujer amada, idea exclu vamente erótica.

En esta ciudad de Roma ocurren cosas extrañas. Por ejemplo: p una de las calles se ve a un transeúnte que camina dándole patadas a violín al que termina por aplastar a pisotones. De un café lleno de gente se ve salir a un cliente lleno de polvo hasta el punto de que casi no se le ven las facciones. Vemos una calle importante derrumbarse casa por casa, etc., etc.

Si nuestro héroe piensa en su amada, lo propio le ocurre a ella. Así la encontramos en su casa ocupada en labores equívocas. Poco después, la heroína habla con su madre, la marquesa de X que por lo visto ha olvidado el incidente de la ceremonia oficial. En la conversación de madre e hija se alude a una fiesta que van a dar los marqueses aquella misma tarde y en la que un hermano marista va a reemplazar al primer violín de la orquesta que debe tomar parte en dicho acto. La madre ordena a su hija que vaya a su cuarto a prepararse pues pronto van a llegar los invitados. Ésta obedece. Veámosla ahora entrar en su recámara.

(PROYÉCTESE EL ROLLO II)

En el fragmento que vamos a proyectar nuestro héroe, gracias a su alta categoría social, consigue liberarse de los dos «cuicos» que lo conducen. Obsérvese que cuando arranca el auto, al final, se ve a un hombre echado por tierra. Es un ciego, falta un instante en que el personaje que va a tomar un auto para asistir a la recepción que dan los padres de su amada, ve al ciego y al pedirle éste que le pase a la otra banqueta le responde dándole una feroz patada en el vientre, que lo derriba por tierra.

(PROYÉCTESE EL ROLLO III)

Los autos de los invitados comienzan a llegar al palacio de los marqueses de X, padres de nuestra heroína. En uno de ellos, ocupado por elegante pareja, vemos con sorpresa que en el suelo hay una magnífica custodia. Un criado la deposita sobre la banqueta para que pueda bajar la pareja mundana.

Arriba, los salones están llenos de gente. Ocurren entre otras las siguientes anomalías: un carro arrastrado por dos mulas y conducido por dos soeces carreteros atraviesa por entre los invitados que se apartan correctamente para no ser atropellados. La cara del marqués que conversa con otro caballero se halla cubierta de asquerosas y gruesas moscas que el aristócrata no se cuida de ahuyentar. En el jardín del palacio un guarda mata casi gratuitamente a su hijo de dos tiros en la cabeza, porque el muchacho jugueteando le ha hecho caer el cigarrillo que estaba liando.

Veamos ahora la entrada de nuestro personaje en los salones arrastrando un traje femenino.

(PROYÉCTESE EL ROLLO IV)

El personaje ha sido expulsado de los salones por su abominable conducta. Mas, poco después, logra introducirse clandestinamente y llegar hasta su amada con la que se dirige a un rincón solitario de los jardines.

Mientras los invitados escuchan la orquesta, se desarrolla una escena de amor en la predominan los actos fallidos.

(PROYÉCTESE EL ROLLO V
Y DETÉNGASE LA PROYECCIÓN AL LLEGAR EL PASAJE EN NEGRO)

Nuestro personaje acude al teléfono y habla con el ministro. Éste le comunica que los cientos de viejos, mujeres y niños confiados a su custodia han perecido. El personaje insulta al ministro y le reprocha que lo haya molestado por tan poca cosa. Le cuelga el teléfono. El ministro se suicida mientras el personaje vuela de nuevo hacia su amada.

(SÍGASE PROYECTANDO EL ROLLO V)

Nuestro héroe acompañado por el estruendo de los tambores llega a la recámara de su amada y se arroja sollozando sobre el lecho en que vimos la vaca. Desgarra con sus dedos crispados las almohadas que dejan salir de su interior un mar de plumas blancas. Poco después, embargado de un creciente frenesí, le vemos arrojar por la ventana los siguientes objetos: un pino en llamas, un enorme instrumento agrícola, un obispo vivo que se resiste débilmente, una jirafa que cae al mar y por último dos puñados de plumas blancas. La ventana, ahora, dista tan sólo un palmo de la calle.

Las plumas se convierten en nieve. Estamos en unas montañas nevadas en una de cuyas cimas se alza un castillo feudal. Un largo título explica que allí se ha celebrado la más bestial de las orgías. Por el puente levadizo avanzan tres de los organizadores lúbricos vestidos con indumentaria francesa del siglo XVII. Poco después sale la figura del duque de Blangis, con la presencia física indudable de Nuestro Señor. Una niña aparece ensangrentada por la puerta y el duque de Blangis la vuelve a entrar en el castillo con gran dulzura. Se oye un grito desgarrador y el duque vuelve a salir con el rostro completamente afeitado. Con gesto de dolor avanza hasta perderse en la nieve. La escena se esfuma y aparece una gran cruz cubierta de cabelleras de mujer que azota un viento atroz. Sigue, la palabra FIN.

LAS HURDES,
TIERRA SIN PAN

MAPA DE EUROPA

En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolítica. En Hungría, Checoslovaquia, Italia, Francia, España, etc., subsisten núcleos de esta clase de civilización.

Escojamos en el mapa de Europa uno de esos lugares: Las Hurdes, en España, a 90 kilómetros de Salamanca, hogar de alta cultura, con su antigua universidad, madre de las ciencias y las letras.

Las Hurdes eran desconocidas incluso de los españoles, hasta 1922 en que se trazó su primera carretera. Aisladas del mundo por montañas de difícil acceso los geógrafos y viajeros reconocen que el terreno es impropio para la agricultura y el comercio. Los medios de comunicación consisten en senderos apenas practicables a través de tupidos matorrales de brezo y jara.

PRIMERA IMAGEN

Antes de llegar a Las Hurdes debemos pasar por La Alberca, antigua villa de carácter casi feudal. Todos los habitantes de Las Hurdes eran tributarios de este pueblo.

LA IGLESIA

He ahí la iglesia. Dos calaveras desde sus nichos parecen presidir los destinos de La Alberca.

VISTAS DE CASAS

Las casas, de aspecto medieval, tienen tres pisos y son de una arquitectura nada frecuente en España. La mayor parte lleva en el frontis una inscripción religiosa: «Ave María Purísima, sin pecado concebida».

MUJERES PEINÁNDOSE

El día de nuestra llegada vemos a muchas mujeres peinarse a la puerta de sus casas adornadas con sus mejores atavíos. Preguntamos el motivo y nos dicen que vayamos a la plaza en donde una extraña fiesta va a celebrarse.

En la plaza se ha reunido casi todo el pueblo. Los recién casados del año deben arrancar cada uno la cabeza de un gallo. En 1933, año en que tomamos estas vistas, eran seis.

Se ha tendido una cuerda a través de una calle para colgar el gallo por las patas. Cada jinete, al galope de su cabalgadura, tiene que arrancarle la cabeza.

A pesar de la crueldad de esta escena un prurito de objetividad nos fuerza a mostrarla. El obtener ese trofeo no es cuestión de destreza. Si alguno falla recomienza su empeño las veces que sean necesarias. El caso es que cada uno obtenga una cabeza.

Esta fiesta sanguinaria oculta sin duda un oscuro símbolo erótico.

Después de pasear triunfalmente la cabeza del gallo por las calles, los jinetes ofrecen al pueblo sendos vasos de vino tinto que se vierten de unos grandes jarros de plata del siglo XVI. También distribuyen obleas a los habitantes.

NIÑO CON MEDALLAS

Entre la gente apercibimos a este niño ricamente adornado con medallas de imágenes cristianas. No podemos a menos de recordar los amuletos de los pueblos salvajes de África o de Oceanía.

CONJUNTO DE LA PLAZA

Abandonamos La Alberca, en donde ahora casi todo el pueblo se ha embriagado, y nos dirigimos hacia las cimas montañosas a tres kilómetros de La Alberca, desde donde descubrimos todo el panorama de Las Hurdes.

He aquí el laberinto de montañas en que se hallan diseminadas las cincuenta y dos aldeas que forman Las Hurdes, con sus 8.000 mil habitantes.

Pero para llegar a esas misérrimas tierras hace falta descender una abrupta pendiente y atravesar el espléndido valle de Las Batuecas.

PUERTA CON JOVEN MUJER

El valle fue habitado durante cuatro siglos por los carmelitas, que evangelizaron Las Hurdes.

Actualmente el convento está deshabitado y sólo quedan las ruinas en medio de un paisaje de salvaje belleza.

Un monje no quiso abandonar el lugar y vive aquí acompañado de algunos domésticos.

Las Batuecas conservan huellas de una vida prehistórica intensa. En sus cavernas hay dibujos de perfecta ejecución que representan hombres, cabras y abejas.

Ese arte primitivo tan desarrollado contrasta con la ausencia de toda manifestación artística en las vecinas Hurdes, en donde no existe ni un dibujo, ni una canción, ni un cuento popular. Puede decirse que Las Hurdes no tienen folclore.

La vegetación es de una gran riqueza: más de doscientas especies vegetales crecen aquí libremente. El madroño que, en otros lugares, es sólo arbusto, se transforma aquí en espléndido árbol.

Pero a tres kilómetros de este valle paradisiaco el terreno cambia bruscamente y todo queda invadido por arbustos de brezo y jara.

VÍBORAS

Víboras, lagartos y sapos frecuentan estas ruinas.

ÁRBOL SECO

Una muralla de ocho kilómetros rodea el convento para defenderlo de los lobos, osos y jabalíes.

En el recinto formado por la muralla, diseminadas acá y allá, están las ruinas de dieciocho ermitas cuyo emplazamiento señalan uno o más cipreses.

Cuando los monjes habitaban el convento cada anacoreta hacía sonar la campana de su ermita a media noche para demostrar así que su espíritu velaba y el prior respondía después con la gruesa campana de la iglesia.

CIMAS CON NUBES

Detrás de esas cimas que todavía pertenecen a Las Batuecas comienza la «tierra sin pan».

Las atravesamos y henos aquí en pleno territorio de Las Hurdes.

Estamos en Aceitunilla, pueblito misérrimo, con su escuela de construcción muy reciente.

VIEJA

Vagando por las callejas sorprendemos la vida cotidiana de sus habitantes.

ARROYO

Las calles que trepan por el flanco de la montaña forman el cauce de pequeños arroyos.

Durante el verano, es la única agua de la que disponen en el pueblo. Su lecho de lodo y los detritus animales que arrastra la convierten en un líquido malsano.

Vean algunas escenas que tomamos al azar de nuestro paseo. El arroyo sirve para todos los usos.

NIÑAS MOJANDO EL PAN

He aquí tres niñas mojando un mendrugo de pan en el agua del arroyo.

El pan hasta hace poco era casi desconocido en Las Hurdes. El que comen esas niñas les ha sido dado en la escuela. Generalmente, el maestro obliga a los niños a que se coman el pan en su presencia para evitar que se lo quiten sus padres al llegar a casa.

TOCAN CAMPANILLA

Llamada a la escuela.

ENTRADA A LA CLASE

Estos niños desarrapados reciben la misma enseñanza primaria que los demás niños del mundo.

Los trajes provienen de Andalucía o Extremadura y han sido dados como limosna a los hurdanos que emigran para la siega durante los meses del verano. Al volver a sus aldeas cambian los trajes por papas.

Están remendados tantas veces que no se llega a descubrir la tela primitiva del traje.

También aquí enseñan a los niños famélicos que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos.

Muchos de estos niños son «pilus». Es decir, niños incluseros de la importante villa de Ciudad Rodrigo. Allí van las hembras hurdanas, y legalmente y por una pensión de quince pesetas mensuales se traen un niño expósito a este infierno. Con esa ínfima suma la madre hurdana hace vivir a toda su familia. Esta industria fue muy floreciente hasta que, hace poco, una ley prohibió este tráfico.

MARQUESA LUIS XV

¡Contraste! Imagen de la aristocracia junto a la miseria.

CHICO ESCRIBE EN LA PIZARRA

Tomamos al azar un libro que está sobre una mesa. Uno de los mejores alumnos escribe en la pizarra una frase tomada del texto. La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada de la que rige nuestro mundo civilizado: «Respetad los bienes ajenos».

LONG SHOT DE UN VALLE

Estamos en un valle de aspecto acogedor. Vemos algunos árboles frutales muy escasos en estos lugares como nogales, cerezos, olivos.

Pero enseguida lo cruzamos para adentrarnos más en Las Hurdes.

He aquí la aldea de Martinandrán, de las más miserables a orillas del río Hurdano. Eso que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo.

Al entrar en él nos acoge una tos ronca, que parece brotar de cada casa.

La mayor parte de los habitantes están enfermos. Los casos de bocio abundan en Las Hurdes como consecuencia de la falta de cal en las aguas y de la degeneración.

Observen a esta enferma de bocio que cuenta sólo con treinta y dos años.

CALLE CON NIÑA ACOSTADA

Acompañados del alcalde visitamos el pueblo y nos encontramos con esta niña. Preguntamos qué mal le aqueja y el alcalde nos dice que no lo sabe y que desde hace dos días permanece ahí sin moverse. De vez en cuando la oímos gemir débilmente. Uno de mis amigos llega hasta ella y le pide que abra la boca para examinarla. La garganta y las encías están muy inflamadas. Pero no somos médicos y nada podemos hacer. Dos días más tarde supimos que la niña había muerto.

MUJER PELANDO PAPAS

Abramos ahora un capítulo esencial para la vida del hurdano: la alimentación. ¿De qué se alimentan en este país estéril? Simplemente de papas y de frijoles.

En los sitios más fértiles crecen algunos olivos pero generalmente las plagas terminan con el fruto antes de su recolección. La dieta carnívora se compone exclusivamente de cerdo. Sólo las familias ricas poseen un puerco. Al fin del año lo sacrifican y su carne es devorada en tres días.

La cabra se come tan sólo cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces en estos escarpados terrenos. Es el animal que mejor se acomoda a un país tan estéril. La leche se reserva para los enfermos graves que mojan en ella el pan que los mendigos traen desde muy lejos.

ABEJAS

La principal industria de Las Hurdes es la apicultura pero las colmenas no son propiedad de los hurdanos sino de los habitantes de La Alberca. Éstos las transportan a Las Hurdes para que inviernen allí porque el clima es más benigno que en las regiones vecinas. Durante la primavera se llevan las colmenas a Castilla. Además, la miel que produce Las Hurdes es amarga.

Nos encontramos con un asno que transporta colmenas llenas de abejas hacia Castilla.

Un poco más tarde mientras estábamos comiendo oímos gritos de socorro. Los hurdanos habían atado el burro y una colmena se había caído al suelo, que al romperse dejó escapar el enjambre. Éste atacó al animal que al debatirse dejó caer las otras colmenas, quedando en libertad todos los insectos. Una hora después el asno sucumbió a las picaduras.

Dos días más tarde volvimos a pasar por el mismo sitio. Un perro devora los restos del burro mientras los buitres se preparan al banquete.

Un mes antes de nuestra llegada a Las Hurdes un hombre y cinco mulas murieron a consecuencia de las picaduras de las abejas.

HOMBRE Y MUJER COMIENDO CEREZAS

Los meses de mayo y junio son los más terribles para los hurdanos que habiendo terminado su provisión de papas no tienen nada que llevarse a la boca. Lo único comestible son las cerezas que el hambre les obliga a comer antes de que maduren. Esto agrava la disentería casi crónica de los hurdanos.

También ésta es la época de las emigraciones. Los hombres todavía válidos, que han sido respetados por las fiebres, se van a Castilla y Andalucía a buscar trabajo en la siega.

Encontramos varias caravanas de diez, treinta y más hombres provistos tan sólo de una cobija. No llevan dinero ni pan y van muy lejos y a pie en busca de trabajo.

Este año de 1933 acababa de ser aplicada una nueva ley según la cual cada pueblo debía dar trabajo únicamente a sus propios habitantes. Los hurdanos eran recibidos a pedradas en los lejanos pueblos y algunos vimos que volvían días después como se habían ido, sin dinero y sin pan.

CONSTRUCCIONES DE UN CAMPO

Llegamos ahora a unos de los puntos más importantes de este reportaje: cómo construyen los hurdanos sus terrenos de labor que les permitirán comer y vivir.

Comienzan por escoger una franja de terreno próxima al río y la limpian de maleza, ayudados por sus mujeres, parientes y amigos.

Una vez socavado y limpio el terreno elevan un muro de piedra que colocan sin argamasa las unas encima de las otras.

El muro debe defender la tierra de las grandes avalanchas del río durante el invierno.

Terminado el muro se van lejos, a la montaña, para recoger tierra vegetal.

Llenan sus sacos con las hojas y raíces descompuestas que luego transportan a través de escarpados senderos hasta sus huertas. Este trabajo los ocupa durante varias semanas.

La capa de tierra vegetal nunca sobrepasa un espesor de treinta a cuarenta centímetros. Los dos primeros años la cosecha es buena pero pronto vuelve a hacer estéril la tierra, porque en Las Hurdes no hay abonos naturales por escasear los animales domésticos.

VISTA DE CAMPOS

Todos los campos de labor en forma de largas franjas estrechas están a la orilla del río.

A veces, las crecidas invernales destruyen en diez minutos el trabajo de todo un año.

Un meandro característico del río Hurdano.

Esta familia se dirige al sitio en donde podrán encontrar el abono natural que les hace falta.

El más apreciado es el que produce la hoja seca del madroño, arbusto que empieza a escasear y que generalmente crece en las cumbres.

Una vez llegados al sitio elegido llenan sus sacas con las preciadas hojas.

La víbora es un animal que abunda en estos vericuetos.

Este campesino fue picado por una de ellas pocos días antes, cuando recogía hojas.

Todavía puede verse la llaga producida por la mordedura.

La mayoría de las veces la mordedura no es peligrosa pero son ellos mismos al intentar curarse los que se infectan haciéndola mortal en muchas ocasiones.

Una vez terminada la recolección de las hojas las llevan a su casa y las depositan en el zaguán. Sobre ellas se acostarán los animales y al cabo de algunos meses se habrán convertido en abono con la colaboración excrementicia de las personas.

He aquí la casa del alcalde de Fragosa.

Al trasponer la puerta camina sobre el lecho de hojas cuyos similares se encuentran en todas las viviendas del pueblo.

Estamos en el interior de una casa. Los utensilios son escasos y de lo más rudimentario. No usan tenedores ni cuchillos.

La azada es el único instrumento de labor. No existen las armas de fuego.

El humo sale por donde puede pues no hay ni chimeneas ni ventanas

VISTA DE UN CAUCE SECO

En el mes de junio el río Hurdano queda casi completamente seco: s cauce se ha convertido en charcos de agua estancada.

En ellos pululan las larvas de mosquitos anofeles, transmisor del paludismo, que constituye la enfermedad endémica de la región.

Todos los hurdanos son palúdicos. Nuestro guía toma un poco de agu de un charco que está llena de larva de mosquito.

Pero no todas son anofeles.

La larva sube a la superficie del agua para respirar. Si su diminut cuerpo queda paralelo a la superficie es una larva de anofeles. Y si se detiene perpendicularmente es una larva de *culex,* mosquito inofensivo.

Los anofeles adultos se encuentran en todas las casas y son fácilment identificables porque su posición de descanso es perpendicular a la pared

HOMBRES CON TEMBLORES

He ahí el resultado de la picadura del anofeles: un hombre con fiebr junto a la puerta de su casa.

Nos encontramos a muchos enfermos por las calles.

Una enferma acostada en el balcón. Dentro de su miseria la image encierra una cierta poesía.

Los balcones son raros en Las Hurdes.

Los enanos y los cretinos en cambio son numerosos.

Generalmente sus familias los destinan al cuidado de las cabras. A encontrarnos con ellos o bien huían o bien nos atacaban a pedradas.

Esta degeneración proviene entre otras causas del hambre, de las enfe medades y del incesto, pues todos los miembros de una familia duerme en la misma habitación.

El más pequeño de aquellos degenerados tiene veintiocho años. E realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esa trist realidad.

CASA CON GENTE EN LA PUERTA

Un día vimos un grupo de gente frente a una casa: ¡un niño acabab de morir!

Nos explicaron las dificultades que encierra el entierro pues en el pueblo no hay cementerio.

El niño tenía que ser transportado al cementerio de Nuñomoral y nos decidimos a seguir el despojo.

MUJERES QUE SUBEN

El cuerpo fue depositado en una especie de bacía y conducido a través de los matorrales hacia el cementerio, distante a varias horas del pueblo.

Si el muerto es un adulto se ata su cuerpo a una escalera que hace la vez de parihuelas.

He aquí el paso de un río con el cadáver.

CEMENTERIO

Un cementerio hurdano. El emplazamiento de las tumbas está marcado por una cruz o un trozo de madera.

Lo único lujoso que encontramos en este país de miseria y dolor es la iglesia.

Ésta se halla situada en una de las más pobres aldeas.

Estamos en el interior de una casa hurdana, y no de las peores. La familia se compone del padre, la hija, la nuera y sus dos niños.

Como la mayoría de sus vecinos viven todos en la misma pieza. Sin embargo, esta vivienda algo más confortable consta de dos piezas: cocina y dormitorio. Por excepción hay una cama.

El papel recortado que decora el muro y el alineamiento de las cacerolas indica una cierta preocupación llamémosla «artística», cosa rara en Las Hurdes.

Cuando llega la noche una vieja recorre las calles. Agita una campana y salmodia una oración.

Los hurdanos se acuestan vestidos durante el invierno. Los trajes les duran indefinidamente pues los van remendando a medida que se destruyen.

Las palabras que le oímos a esa mujer son las siguientes: «Nada puede alertar más nuestra alma que el pensar siempre en la muerte. Rezad un avemaría por el alma de x».

Después de dos meses de estancia en Las Hurdes abandonamos el país.

Fin.

GAGS

I. En la soledad de la noche alguien está forzando una ventana exterior del castillo. Por fin consigue forzar la cerradura y entra con grandes precauciones. El *hall* se halla completamente a oscuras. El intruso enciende su lámpara de bolsillo y comienza a pasearla por la estancia, mas en aquel momento alguien enciende la luz. Extendidos por el suelo, en los sillones, en la escalera del *hall,* pueden verse más de doscientos soldados durmiendo. Algunos se despiertan y protestan. Apague la luz. Déjenos dormir. Vaya broma estúpida. El intruso en el colmo de la estupefacción sonríe turbadamente y vuelve a salir por la ventana. No lo detienen porque nadie puede imaginarse que con 200 guardianes allí pueda entrar un ladrón.

II. Los castellanos y sus invitados, en total seis o siete personas, suben la escalera del *hall* para irse a acostar. Ya en el corredor del primer piso, adonde se hallan las puertas de los diferentes cuartos, se dan las buenas noches y cada uno se retira al suyo. Uno de los invitados poco después sale con grandes precauciones de su cuarto en misteriosa expedición. Cuando ya se acerca a la escalera oye voces próximas y gente que sube. Son exactamente las mismas personas de antes que vuelven a darse buenas noches y a entrar en sus cuartos.

III. Alguien en plena noche se halla junto a la caja de caudales intentando forzarla. De pronto ve un resplandor y oye pasos. Ve a una de las invitadas que avanza con una vela encendida hacia él. No tiene tiempo de ocultarse. Pero la muchacha pasa indiferente a su lado. Va dormida. E ladrón respira. La muchacha desaparece por la cortina de una puerta próxima. Apenas se halla fuera de la vista del ladrón deja la palmatoria en una silla y se pone a observar al ladrón con gran cautela por entre dos pliegues de la cortina.

IV. En el silencio de la noche, en el jardín se oye un ruido extraño como si alguien golpease con el pie una caja de resonancia. Un invitado mira po la ventana de su cuarto. Ve a un tipo que va dando patadas a un violín. Al final con gran rabia aplasta el instrumento de un pisotón.

V. Un aldabonazo en la puerta del castillo es un momento en que la acción se halla en plena tensión. Van a abrir. En el marco de la puerta aparece Napoleón en su característica actitud. Aprovechando la sorpresa que su aparición produce entra y subiendo las escaleras desaparece de la vista de los estupefactos invitados.

VI. Conocido es el *gag* en el que un hombre llega al castillo pidiendo ser recibido urgentemente por el castellano. El mayordomo le ofrece una silla en el vestíbulo y le ruega se siente y espere. Poco después llega el mismo mayordomo y le dice que haga el favor de seguirle. El visitante que continúa sentado no responde. Insiste el mayordomo sin obtener respuesta. Toca el hombro del visitante y éste cae al suelo como una masa inerte. Está muerto. Este *gag* es idéntico excepto que el visitante al caer al suelo se despierta y furioso le da una bofetada al mayordomo. Estaba simplemente dormido.

VII. Alguien que en un momento de lucha o de peligro hace un disparo de revólver. La bala como en los sueños sale muy despacio del revólver y cae a los pies del que disparó. Esto llena de terror al personaje. Quiere huir y no puede. Parece clavado a tierra.

VIII. Se ve de lejos sin oír lo que hablan el galán y a la *vedette* jugando a las cartas. La cara de ella demuestra más bien el aburrimiento, la de él un frívolo interés por el juego. Ya en primer plano se oye su conversación. Es el más apasionado diálogo de amor que puede imaginarse. «Amor mío, qué angustia espantosa estar siempre obligados a disimular», «Sólo la muerte podrá unirnos para siempre», «Te adoro», «Y no poder estrecharte entre mis brazos y besar mil veces tus ojos, tus labios...». En aquel momento ella va a tomar las cartas para dar, él pone su mano encima de la de ella. «Muero de placer sólo con el contacto de tu mano». Se les vuelve a ver de lejos. Da la impresión de que él bastante agriamente le dice que le toca a él dar. Esta escena tiene varios testigos; de ahí el disimulo.

IX. En la chimenea o sobre un mueble hay un magnífico retrato de desposada con velo blanco y azahar. Alguien pregunta quién es. Es la hija del castellano. Murió hace quince años en circunstancias trágicas, el día mismo de su boda. Más tarde, en plena noche, mientras la lluvia azota los árboles del jardín puede verse la imagen de la desposada pero de carne y hueso, vestida de novia con la ropa empapada de lluvia, mirando tristemente hacia el castillo. Unas manos le tapan la boca y la arrastran fuera de la vista del espectador.

X. Alguien, el detective por ejemplo, se halla inspeccionando el cast
llo. De pronto atraen su atención voces y ruidos que provienen de uno d
los cuartos. Se aproxima a él, la puerta se halla cerrada. Oye distintame
te como una juerga en el interior. Música, voces, carcajadas. Como alguie
dice entre risa que va a salir un momento, el detective tiene apenas tiemp
de ocultarse cuando la puerta se abre llevando un ataúd.

XI. Ruidos misteriosos en plena noche. Como grandes y arrítmic
mazazos dados contra el suelo. A veces van acompañados de la caída d
un mueble o de la rotura de vajilla. Un personaje entreabre la puerta de s
cuarto al oír que se aproximan los ruidos. Con gran terror ve pasar tra
quilamente por el pasillo un gran rinoceronte.

XII. Se está hablando de que el bandido entrará a pesar de todas la
precauciones dentro del castillo. Como nadie lo sabe. Claro que se ha
tomado toda clase de precauciones. En aquel momento avisa un criad
que abajo, en el vestíbulo, hay dos hombres que acaban de traer un gra
cajón. Todos van abajo. Uno dice cuchicheando: «Ahí lo tenemos: el pr
cedimiento no es muy ingenioso». Saca el revólver y ordena con gra
calma que abran el cajón. Al levantar la tapa piando, chillando, sale
volando más de cien pájaros. Después de dar un par de vueltas en grup
a la habitación toda la bandada desaparece por la escalera hacia los pis
superiores.

XIII. Una muchacha se halla leyendo en la soledad del *hall*. En el suel
hay un gran tapiz, gracias al cual la muchacha no oye las pisadas del rin
ceronte de marras que se aproxima a ella. Cuando ya su hocico roza ca
el brazo de la muchacha la bestia gruñe. La muchacha vuelve la cabeza
en lugar del terror consiguiente muestra un aire enfadado y riñe a la besti
«Otra vez aquí», «Lárgate, anda». A patadas la echa del cuarto.

XIV. Estando durmiendo la muchacha se abre una puerta secreta de s
cuarto y aparece una sombra que se aproxima a su lecho. Saca como u
puñal de su bolsillo. Al llegar al lecho, después de besar a la muchacha ca
telosamente le corta con las tijeras, que no otra cosa era el arma, u
mechón de pelo.

XV. En una estancia entre cuatro velas se halla un ataúd, dentro d
cual yace una mujer bellísima que puede ser la novia. Al aproximarse a el
el protagonista el cadáver abre los ojos y les dice: «Quieren dejarme e
paz».

XVI. En el corredor del castillo una de las armaduras chorrea sangre
la altura del corazón. Por tener la celada abierta se ve que no hay nad
dentro de ella. En realidad la sangre cae por una gotera que hay en el tech

El observador sube al cuarto que corresponde a la gotera. En medio de la habitación se halla el cadáver del viejo castellano del cual proviene la sangre. Cientos de pájaros picotean el cadáver y vuelan por la habitación.

XVII. Tempestad. Un búho en la hojarasca. Lluvia sobre los cristales de una ventana. Música de tempestad. Una persona debe salir del castillo. Se pone el impermeable y al salir se encuentra con una noche serena. Los elementos de la tempestad eran ficticios. La música provenía de un fonógrafo. La lluvia de la ventana provenía de unas macetas del piso de arriba. El búho está disecado en la ventana del gabinete de historia natural, etc.

XVIII. A da la mano a B al ser ambos presentados. De pronto B lanza un grito y suelta su mano de la de A. Este personaje tiene amputados todos los dedos de la mano derecha.

XIX. El detective saca un pretexto para marcharse del castillo y volver luego disfrazado de modo que su actuación pueda ser más libre. Se disfraza de viejo campesino y vuelve al castillo. A pesar de lo perfecto del disfraz y de sus barbas, todos le reconocen enseguida. «Pero qué absurdo, ¿por qué se disfrazó usted?», «Qué bien está, casi no le había conocido», dice otro, etc. Esto no debe ser cómico.

XX. En un momento de la acción cae en manos de la muchacha una caja pequeña de la que ha hablado temerosamente en anteriores escenas. Al abrir la caja la cara de la chica demuestra el más profundo de los espantos. Cae desmayada. Llega el galán y después de socorrer a la chica ve, a su vez, lo que contiene la caja. Se demuda su rostro, se dilatan sus ojos. Cierra con horror la caja. En aquel momento sobreviene algo, un incendio, por ejemplo, que deberá aniquilar los dos personajes y la caja de modo que no pueda saberse lo que aquélla contenía.

XXI. Un castigo terrible para una persona consiste en sujetarla con grillos en los subterráneos del castillo. El brazo rígido y sujeto en el muro. En la palma de la mano se le hace una pequeña herida y se cultivan en ella larvas de mosca o de coleóptero. Al poco tiempo cientos de gusanos bullen en la mano.

XXII. Un momento de lucha. A saca un cuchillo e intenta agredir a B. Entonces B que retrocede se apodera de un sable de una panoplia. Al ver esto A saca un revólver. B huye perseguido por B. Al llegar éste adonde se halla el cañón dispara a A un cañonazo.

XXIII. Al huir una mujer de su perseguidor con su espléndida cabellera rubia, es sujeta por ésta a la puerta, que su perseguidor cierra de golpe cuando la muchacha va a pasar por ella.

ALUCINACIONES EN TORNO A UNA MANO MUERTA

Un hombre está leyendo tranquilamente en su escritorio. Son alred dor de las once de la noche. Ante él, un grueso libro abierto.

En ese momento comienza a oírse de fondo una música sobrenatura

Oímos, lejano, el canto de un gallo. Como un eco, se oye el mism canto más cerca, pero con la banda sonora pasada al revés. Arde el fueg en la chimenea. Se oyen extraños ruidos. Uno de ellos despierta la atenció y las temerosas sospechas del hombre: es como si una mano hubiera rot brutalmente las cuerdas de algún instrumento musical.

Son las once de la noche. Oímos el carillón de la torre de la iglesia de granando las horas y, como reverberación de un eco, el mismo carillón pero con el sonido al revés.

El hombre mira a su derecha. Ve el cordón del timbre de su habitació oscilar como movido por una mano. Decididamente alarmado, mira co miedo a su alrededor.

«Click, click, click».

(Sonido que recuerda el producido por el dedo medio al chasque contra la base del pulgar.)

«Click, click, click».

Un libro cae del anaquel. Se desmoronan los troncos en la chimenea

El hombre seca el sudor de su frente con un gran pañuelo, que coloc ante él, en la mesa, nerviosamente.

«Click, click, click».

Esta vez el ruido llega desde la mesa, cerca del pañuelo. El homb está muy asustado.

Ve cómo el pañuelo se mueve lentamente. Sus pliegues se mueve como los pétalos de una flor carnívora. (Esta toma y las siguientes con pañuelo y la mano, al ralentí.)

Súbitamente, la más inesperada y horrible cara aparece entre los pli gues del pañuelo, que envuelve el extraño rostro como un sudario.

El rostro no tiene frente, y entre los dos minúsculos e inhumanos ojos negros una nariz afilada y fofa sobresale encima de una boca sin dientes y solamente dotada de mandíbula inferior. Este rostro se convierte lenta e inesperadamente en una mano que empieza a deslizarse hacia el aterrorizado personaje.

(Esta cara está formada por una mano cuyo dedo medio corazón hace de nariz, formando el pulgar la mandíbula inferior. Los ojos son dos puntos negros como dos perdigones.)

El hombre se levanta y retrocede, mientras la mano continúa deslizándose.

(En todo momento ha de verse la mano deslizarse y no caminar, porque entonces podría ser asociada de inmediato con la representación de una rata común.)

Cuando la mano alcanza el borde de la mesa, cae al suelo de plano, produciendo un ruido similar al de una palma abierta al golpear un montón de masa.

La mano permanece un momento inerte, atontada sobre el suelo.

El hombre empieza a reaccionar. Su miedo va trocándose en rabia, pero aún retrocede cuando la mano inicia de nuevo su avance. El hombre se rehace y rebusca en sus bolsillos como si intentase encontrar un arma. No tiene nada. Mira en torno suyo buscando algo con que aniquilar a su obstinado enemigo.

Cerca de él ve una pequeña estatua de bronce sobre un pesado podio de mármol. Rápidamente, aparta la estatua, levanta el podio en sus brazos con fuerza y lo deja caer con furiosa decisión sobre la atosigante mano. Queda casi destrozada. Dos o tres dedos sobresalen de la base del podio. Los ojos del hombre se abren sorprendidos.

El podio se desliza en dirección suya. La mano carga con él como un caracol su concha.

Aparta el podio a puntapiés a toda prisa e inclinándose coge la mano por el dedo corazón. Los otros dedos cuelgan lastimosamente, fofos e inarticulados como un guante.

El hombre se dirige a la ventana, la abre y arroja fuera la mano, pero apenas ha conseguido desembarazarse de ella cuando la mano regresa como empujada por un viento imaginario y se estrella contra su cara con la palma abierta, repitiendo el característico ruido de una mano que golpea la masa.

El hombre agarra otra vez la mano y la tira por la ventana, cerrándola de inmediato. Esta vez está seguro de haberse librado de ella.

Aún jadeante regresa hacia su escritorio, cuando de pronto su rostro
contrae con repulsión y horror. Con las manos en su pecho y los ojos des
bitados ve cómo los dedos de la mano salen lentamente de su camisa me
abierta y la mano emerge de su propio pecho.

Loco de rabia, coge con decisión el órgano mutilado y lo sujeta fur
samente con su mano izquierda mientras empuña una daga con la derech
Se dirige a la mesa y coloca la mano muerta sobre ella.

Las dos manos izquierdas, la viva y la muerta. El espectador descon
ce cuál de las dos manos es la muerta.

Primer plano del hombre con el rostro enfurecido y alzando la ma
derecha, en la que empuña la daga, mientras dirige una mirada de odi
las manos situadas sobre la mesa. Baja la daga. Hace descender el puña

Primer plano de las dos manos izquierdas. El puñal atraviesa una
ellas. Alarido de dolor. Una de las manos ha quedado clavada contra
mesa por la daga. La otra comienza a deslizarse. El hombre ha atravesa
su propia mano.

Con decisión, extrae la daga y detiene la mano deslizante con un si
ple golpe de puñal, clavando por fin la mano muerta sobre la mesa.

Luis Buñu
5642 Fountain Aven
Hollywood (28), Ca

CARTA A JUAN LARREA

Querido Juan:

Vi por tu carta que durante varios años estuviste convencido de que l huella del pie en la arena de la isla robinsoniana fue un pequeño hurto qu hice de *Ilegible,* en donde también vemos la huella del pie futuro en la otr orilla... Precisamente el elemento más conocido de la obra de Defoe es e de la huella y aunque tú me dices que lo empleé gratuitamente –fue Defo quien lo empleó– tiene una importancia capital en el desarrollo de las aventuras del náufrago. No hay libro de Robinson Crusoe, de los ilustrados, qu no muestre esa imagen.

Al productor le ha sentado mal tu retirada. Había hecho otros desembolsos y además trastorna algo sus planes. A mí me ha hecho perder e tiempo y la película con Francia, aunque con esto nada tendrá que lamentar el arte cinematográfico. Lo que me ha hecho gracia es pensar qu durante veinte días y a estilo de Damocles estuviste con los dos cheque suspendidos sobre mi cabeza esperando cazarme y, al final, me cazaste po omisión de una escena. Ahora, si crees más a Lucienne, la cual dice qu todo se puede hacer por laboratorio, no seré yo quien la contradiga.

Ya no me queda más recurso que hacerte una proposición, y antes u poco de historia. Hace nueve años trabajamos en tu casa durante veint días en un argumento basado en los recuerdos que guardabas de un libr tuyo extraviado. De ese argumento la médula y el mensaje profético era tuyos, pero las situaciones, los *gags,* la continuidad y en una palabra l forma, fueron hechas en una colaboración muy cordial. Unos elemento brotaron de ti solo, otros de mí solo y los más fueron fabricados entre lo dos. Así, cuando Dancigers llevó el argumento a New York lo hicimo

---

Carta de Luis Buñuel, desde México, a Juan Larrea en Córdoba (Argentina), con fecha 2 de agosto de 1957.

registrar en el Screen Writers Guild de Hollywood a nombre tuyo y mío, con el número de inscripción 40013 el día 26 de julio de 1948. Ahora viene la proposición. Yo quisiera hacer de *Ilegible* un film puramente poético, sin mensaje de ninguna clase, aportando cuanto elemento se me ocurra y empleando igualmente los que me parezcan bien de los existentes. Para ello y a fin de no comprometer tus ideales los créditos podrían ser así y los pagos los ya establecidos:

ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA
Film de Luis Buñuel
Inspirado en un libro inédito de Juan Larrea

Así algún día puedes publicar ese libro omitiendo mi nombre por completo. En cambio yo hago un film tomado o inspirado en un libro, cosa corrientísima en el cine. Si aceptas pon un telegrama de una sola palabra: ACEPTADO. Si no, Ilegible será archivado para siempre, pues no hay que creer que saldrán más productores, aunque la película pudiera hacerse por procedimientos físico-químicos. Un abrazo para Lucienne y otro para ti.

Luis

ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA

Una calle en un barrio tranquilo, casi sin tiendas. Pasan algunos tra seúntes. Se ve caminar a un policía uniformado presa de visible agitació Es fácil darse cuenta que atraviesa por uno de esos momentos críticos e que se toman soluciones radicales. Se enjuga los ojos con el dorso de l mano. Al llegar a una esquina desenfunda de repente su pistola y se dispara un tiro en el paladar. Se desploma. Algunos curiosos entre estupefacto y consternados empiezan a formar un círculo en torno suyo. Hay un como de unos treinta y cinco años, cuya atención es atraída poderosamente por la pistola que el policía tiene todavía en su mano derecha. La mira y el arma pasa a primer plano. Dicho transeúnte se abre paso con decisió entre los que forman el círculo.

–Permítame, soy médico –dice.

Se arrodilla junto al policía. Le quita el arma de la mano, que conserv en la mano izquierda, mientras le toma el pulso. Abre luego la otra man del policía que apretaba un retrato de mujer arrugado. Aprovecha la curiosidad que este retrato despierta para guardarse la pistola en el bolsillo. Dice

–No hay nada que hacer. Está muerto. Voy a telefonear a la Cruz Roja

Esto es un pretexto. Se le ve caminar con rapidez varias calles y penetrar en un portal. Sube escaleras y se detiene ante la puerta de un apartamento. Introduce la llave en la cerradura y trata inútilmente de abrir: l puerta está atrancada por dentro. Pensando que tal vez se ha equivocado d puerta, levanta la vista hacia una cartela donde se lee su nombre: «Leandro Villalobos». Toca entonces el timbre y repica insistentemente con los nudillos. Una voz de mujer pregunta desde dentro:

–¿Quién es?

–Soy yo.

Al pronunciar la palabra «yo» se oye un ruido fortísimo, como de inmensa cristalería que se rompiera. Se sobresalta y mira hacia todos lado como buscando la causa.

En esto abre por fin la puerta una mujer sorprendida y mal peinada.

–¿Eres tú, Leandro?... ¿Cómo has regresado tan pronto?

–Y tú, ¿Por qué has cerrado desde dentro?

–Ya sabes lo miedosa que soy...

Pasa él a su despacho en el que se ven: una mesa escritorio muy pesada con su sillón frailero. Un armario grande, de dos hojas, en el que podrían caber perfectamente una persona, o dos. Estanterías de libros. En una de las paredes destaca visiblemente un inmenso gráfico que representa un cerebro humano en el que aparecen clavadas muchas banderitas exactamente como en los mapas militares. Hay también un espejo en la pared. En uno de los ángulos de la habitación se ve una estatua grande de *El pensador* de Rodin cuya cabeza aparece tocada con un casco secador de peluquería.

Mira rápidamente el cerebro del gráfico que parece un terreno montañoso. Reflexiona como si realizara una operación estratégica, mientras su mujer le habla y él le responde:

–Pero ¿qué te pasa?

–¿Qué quieres que me pase? Nada. Es decir, creo que he encontrado el medio de resolver el problema.

–¿El ganar dinero para vivir como es debido?

–Bah, ya sabes que para mí hay otras cosas más importantes.

Él ha sacado de su bolsillo la pistola que deja sobre el escritorio. Ella le mira a él y mira el arma con ojos de espanto que vuelve hacia el armario para contemplarlo visiblemente aterrorizada. Su pavor sube de punto cuando su marido se dirige hacia dicho mueble y abre una de sus puertas. Saca de él una blusa blanca, viéndose al fondo un esqueleto.

Mientras se pone la blusa le dice a su mujer:

–Anda, vete.

–Pero ¿qué te pasa? Me das miedo. Se diría que te propones cometer algún crimen...

–No seas tonta, no pienso suicidarme. Al contrario. Hay algo que tengo que saber hace tiempo, que está aquí, dentro de mi cabeza, y que ahora voy a averiguar... Déjame solo, te digo...

La empuja sin brusquedad hacia la puerta que cierra con llave después que ella ha salido.

Se acerca entonces a *El pensador* de Rodin. Desenfunda el contacto eléctrico del casco y retira éste con cuidado. Mete una llavecita en una cerradura que la estatua tiene en la oreja izquierda y después de darle vuelta, toma un paño para levantarle, con precauciones a fin de no quemarse, la tapa de los sesos. Saca de allí una paloma asada cuya forma recuerda a un cerebro. Le corta un alón con un poco de pechuga y se lo come.

Se dirige al mismo tiempo a un armarito, saca una botella de agua y un vaso. Vierte en éste dos dedos de líquido y luego un par de pastillas que extrae de un tubo de Veronal. Las revuelve y las ingiere. Suena un timbre de teléfono. Se acerca al espejo y descuelga un pequeño auricular cuyo hilo atraviesa la luna de manera que, al mirarse en ella, parece que el cable sale de su propio entrecejo. Aunque se oyen dos voces, la suya y otra un poco más metálica y gangosa, es como si hablara consigo mismo. El diálogo expresará, con las menos palabras posibles, que por fin ha llegado el momento de obtener la solución al problema que tanto le preocupa. Esa «idea», esa verdad que él siente desde hace tiempo paseársele por la cabeza, sin poder captarla, tendrá ahora que rendirse. La pistola que ha dado muerte a un policía tiene con toda seguridad un poder especial. Es algo así como un instrumento mágico irresistible. Sin embargo, él, conscientemente, ignora el uso que puede hacerse con ella. Hay que hacer algo, pero no sabe qué. No se trata de suicidarse, ni de disparar contra nadie. Ha llegado a la conclusión de que debe dar ocasión a que el subconsciente se manifieste. Prácticamente, ha decidido dormirse teniendo la pistola en la mano para que lo que debe suceder suceda. Con ese objeto acaba de tomar las pastillas de Veronal.

Terminada la conversación, cuelga el auricular y se sienta ante el escritorio. Toma un bloque de papel. Tacha con tinta roja su nombre escrito en el membrete: «Leandro Villalobos. Desengaño 27», y escribe en su lugar: «Ilegible, hijo de flauta».

Se oye alboroto en la calle, se asoma a la ventana. Hay gente apiñada mirando hacia el alero de la casa de enfrente donde se ve a otro policía uniformado dispuesto a precipitarse. Los espectadores, nerviosos, le increpan conminándole a que se retire. Pero el policía no les hace caso y se tira de cabeza en el momento en que se acerca una ambulancia, yendo a caer a pocos metros delante de ésta que frena y se detiene. Bajan rápidamente los enfermeros y recogen el cuerpo. Al colgarlo dentro de la ambulancia se ve que ésta contiene los cadáveres de otros dos policías.

–Qué barbaridad, comenta Ilegible. Verdaderamente hoy o nunca...

Con esto parece querer decir que el día en que estos hechos extraños ocurren es excepcionalmente propicio para conseguir lo que él propone. Tal vez en su pensamiento se plantea la relación entre este parecer de los policías de la ciudad y la desaparición de la censura dentro de su psiquismo...

Vuelve a sentarse ante el escritorio. Se da cuenta de que hay una capa de polvo sobre la mesa. Hace unas rayas con el dedo y luego escribe maquinalmente: Avendaño. (Esta palabra es un apellido español.)

Dice:

–¿Avendaño? ¿Y por qué Avendaño? ¿Quién será Avendaño? ¿Sería éste tal vez el apellido de mi padre?

A juzgar por estas palabras parece que uno de los motivos de su preocupación es ignorar su verdadera identidad, delatando así que no ha tenido padres.

Las pastillas de Veronal van haciendo su efecto y se va quedando dormido con la pistola en la mano.

Después de haberse dormido del todo suena de repente la detonación. Ilegible da un salto que derriba silla y mesa, cayéndose al suelo y quedando cogido bajo el mueble. La tinta roja se derrama junto a su cabeza. Parece que se ha suicidado.

Se oyen en la puerta grandes golpes de la mujer que grita: «¡Dios mío!, ¡Virgen Santísima! Abridme, abridme...».

Se entreabre cuidadosamente el armario y se ve asomar con grandes precauciones la calavera del esqueleto visto anteriormente. Poco después se retira la calavera y aparece la cabeza espeluznada del amante. Contempla a Ilegible caído. Sale entonces de su escondite dejando la calavera encima del esqueleto y se dirige a la puerta de la habitación que abre, dando paso a la mujer que ha seguido gritando.

El amante dice:

–¡Se mató!

–Pobrecillo... pero qué susto, creí que te había matado a ti...

Se toman las manos y comentan:

–De buena te has librado.

–Es que yo soy yo...

Al pronunciarse la palabra «yo», así como antes se oyó el ruido de cristalería se oye ahora un ruido muy fuerte como de cadenas...

Ilegible que ha escuchado todo gruñe, se queja.

Hace como si se despertara. Dice con dificultad:

–Quitadme esta mesa.

Lo hacen así. Ilegible se incorpora con cuidado.

–¿Pero no estás muerto? –dice su mujer.

–Ya vas a verlo.

Les ha cortado el camino hacia la puerta que cierra otra vez con llave. Después de hacerles comprender que lo ha oído todo, los obliga bajo la amenaza de la pistola a ponerse de espaldas uno junto a otro. Toma una cuerda larga, de las cortinas, y empieza a atarlos juntos, brazo contra brazo, mano contra mano, pierna contra pierna, pie con pie.

–¡Dos duros al que se siente primero! –dice, mientras la mujer llora y se lamenta y el amante lo insulta.

A que os gustaba bailar muy arrimaditos, les dice Ilegible. Vamos a ver cómo lo hacéis ahora...

Se acerca a un receptor de radio que está sobre una mesita y lo pone en marcha. Busca una música de baile, que suena mientras sigue atándolos por la cintura, etc.

La radio suspende la música para anunciar con voz conmovida que algo por demás extraño está ocurriendo en la ciudad. No se sabe por qué los policías se están suicidando. Lo verdaderamente peregrino del caso es que, por lo que ha podido deducirse hasta el presente, cada uno de los suicidas ha obrado por razones personales, unos por motivos íntimos, otros por disgustos de diversa índole, alguno por deudas de juego, por enfermedad incurable, etc. Ya se llevan recogidos ochenta cuerpos y se teme que los que quedan vivos andan preocupados y cejijuntos.

Recomienda al público que en cuanto vean a un policía procuren desarmarlo y no perderlo de vista para evitar ese fin inexplicable...

Ilegible dice:

–Ya veis que hoy puede hacerse con vosotros lo que se quiera sin temor alguno.

–Lo que se ve es que es usted un policía frustrado... Ni siquiera ha sabido suicidarse.

Ilegible acaba de atarlos, pasando una cuerda alrededor de los cuellos, de manera que si uno se quiere desatar tendría que ahorcar al otro.

–Ahora vamos a ver –dice Ilegible–, quién quiere más a quién; cuál de los dos se deja matar para que el otro viva.

Mientras la radio toca una música solemne, Ilegible se dispone a marcharse. Recoge sus cosas. Abre la puerta, les dice adiós y la cierra con llave por fuera.

Se ve entonces cómo el amante trata de desatarse y la ahoga a ella después de algunos metros de posturas grotescas. Pero no logra desasirse y permanece por el suelo atado al cadáver de ella. Esto se ha visto por el ojo de la cerradura. Pero no ha sido Ilegible el que lo ve.

Este último cierra la puerta de la escalera también con llave. Sale a la calle. Ata las llaves a una piedra que encuentra por el suelo y al pasar junto a un buzón que representa las fauces de un león las echa dentro. Se oye como si cayeran rebotando en un pozo o una cueva muy profunda y al final un chasquido como de agua.

Reina en la ciudad una inusitada efervescencia por efecto de lo ocurrido a los policías. Las gentes van y vienen presurosas cuando no forman corrillos que comentan en voz alta lo sucedido. Hay grupos que escuchan las radios de los comercios. Éstos por precaución, temiendo a los malhechores, tienen medio bajados los cierres. Ilegible camina calle abajo llegando junto a un edificio que parece ser la Jefatura de policía. Se ve entrar al patio dos ambulancias, y al pasar percibe Ilegible tendidos por tierra innumerables cuerpos de policías.

En vez de detenerse, Ilegible aprieta el paso. Luego de caminar un par de cuadras más, su atención es llamada de pronto por la presencia de una mujer joven, como de unos veinte años, que indiferente a cuanto le rodea se apoya contra una puerta. Tiene un libro grande, como de música en el brazo izquierdo. Su actitud abstraída contrasta fuertemente con la agitación de los demás. Ilegible se vuelve, la contempla. De la cabeza de ella se tiene la impresión de que salen unos cuantos rayos que corresponden realmente a un anuncio que está pintado detrás. Es necesario que los espectadores más perspicaces sientan que la figura de esa mujer guarda alguna relación con *La estatua de la libertad.*

Vuelve Ilegible a pasar delante de la ensimismada. Por fin se decide y la aborda. Hablan bromeando:

–¿Me esperabas?

–Naturalmente.

–¿Hace mucho?

–Todo es posible.

–¿Desde hace años?

–¿Y por qué no siglos?

–Apuesto a que te llamas Perpetua.

–Pierdes. Sólo me llamo Cadena.

–¿Qué estudias?

–Música.

–Anda, vente conmigo– dice Ilegible–. Tengo muchísimo que hablar contigo pero ando con prisa...

La toma de la mano y echa a andar de nuevo calle adelante. Poco después los vemos bajarse de un vehículo público que los deja en un parque por el que, caminando, llegan a un bosque. Conversan al andar. Él le dice que mañana va a marcharse de la ciudad para siempre. No sabe a dónde, lo más lejos que pueda. La invita a acompañarle. Ella parece bien dispuesta.

–Contigo soy capaz de ir al fin del mundo.

Ya bastante dentro del bosque, entre los árboles se sientan en la hi
ba. Ella le pide permiso para retirarse un poco entre los matorrales. En
guida se la ve salir desnuda de medio cuerpo para arriba y sin más velo q
un paño en la misma posición que el que tiene *La Venus de Milo*. Cami
con los ojos clavados en el infinito, iluminada de lleno por el sol ponier
como sonámbula y se detiene delante de él que se ha levantado brus
mente. Tras un instante de perplejidad, Ilegible frunce el ceño. Se diría q
está profundamente decepcionado. La insulta, la llama zorra, etc.

–Merecías que te pegara... La ayuda a ponerse el abrigo.

Ella se echa a llorar desconsoladamente. Tan desconsoladamente q
Ilegible no tiene más remedio que acercarse a calmarla. La toma de
mano, que acaricia. Trata de bromear diciendo que como siga así se va
ahogar en ese mar de lágrimas. Ve en su muñeca un reloj de pulsera n
desto. Le propone que en promesa de amistad cambien sus relojes. Así
hace. Le pregunta él si vive muy lejos. Ella le contesta que no vive en n
guna parte. Él se molesta de nuevo.

Va oscureciendo. Ella le mira a hurtadillas con miradas profundas,
cubadoras, como una madre puede mirar a su hijo en los momentos n
apasionados de su vida. Empieza a lloviznar. Se ha hecho de noche. Ile
ble le propone volver a la ciudad. Ella va desnuda bajo el abrigo. Se apo
en su brazo. Él se da cuenta de que a ella le resulta difícil caminar.

–¿Qué te pasa, estás cansada? –le pregunta.

–No sé, me cuesta andar.

La luz de la luna le da en la cara. Ilegible se extraña, no se diría que
la misma persona. Parece tener diez años más. Vuelve a la oscuridad y
marcha se hace más trabajosa. Torna la luna a iluminarla e Ilegible vuel
a encontrarla más vieja. Ha empezado a llover, copiosamente. Él encien
una cerilla que la lluvia apaga.

–¿Pero qué te sucede?

–Nada, no me siento fuerte.

–Se diría que la oscuridad te sienta mal, que te envejece.

–¡Quién sabe! –responde ella.

Enciende él otra cerilla que aproxima al rostro de ella. Le pregunta si
luz le produce algún alivio y ella le dice que sí y en efecto, se diría que
juvenece un poco. Se guarecen bajo un árbol. Se sientan en un tronco. Bu
ca Ilegible algo que prender pero todo en torno suyo está mojado. Saca l
papeles de su bolsillo, que enciende. Grita pidiendo auxilio. Nadie respo
de. Se consumen los papeles. Cuando vuelve a hacer la luz la encuentra m

cho más avejentada. Quema cuanto encuentra encima de sí, su documentación, billetes de banco... Ya no le quedan casi cerillas. Ilegible se encuentra en estado casi delirante. Vuelve a hacerse oscuro. La voz de ella suena a cascada.

Cuando se la ve, le faltan dientes. Llega un instante en que su vejez es extrema.

En este momento, cuando él la tiene entre sus brazos y enciende la última cerilla, ella desfallece y entre sollozos exclama:

–¡Hijo, hijo mío!

Ilegible se siente conmovido profundísimamente. Tiene de súbito la impresión de que aquella mujer que siente extenuarse en sus brazos es su madre, la madre que nunca tuvo y que va a morirse... La estrecha contra su corazón, bebe su aliento:

–¡Madre! ¡Madre!

La respiración de la mujer se apaga y poco a poco muere en los brazos de Ilegible que, al darse cuenta de que está muerta, la deja con cuidado tendida sobre el tronco y se aleja gritando:

–¡Madre! ¡Madre!

Vuelve al poco con una linterna que ha conseguido no muy lejos. En el sitio en que dejó el cuerpo de ella no hay nada. Pero al pie del tronco, al otro lado, ve un saco de trigo como si se hubiera caído, y cuyo contenido desborda, por una gran rasgadura... Con muy emocionada naturalidad, Ilegible hinca una rodilla y se llena los bolsillos con ese trigo, sin darse cuenta de que mientras tanto, Ella, joven de nuevo, le está mirando detrás de unas ramas, y que cuando echa a andar diciendo para sí: «¡Madre! ¡Madre!», ella camina en pos de él, acompañándole, como un fantasma.

Cumpliendo el propósito de viaje anunciado por Ilegible a la mujer que murió en sus brazos, se ve a nuestro personaje en el estribo de un tren que sale a pequeña velocidad de una estación. Su traje está cubierto de polvo. Se suceden al borde de la vía varios cartelones con el nombre de la ciudad en letras de a tres palmos: «Villalobos». Lleva Ilegible en la mano un cepillo de ropa con el que se frota enérgicamente levantando de su vestido una polvareda que casi compite con las bocanadas de humo de la locomotora. Cuando ya no sale más polvo se cepilla los zapatos. Tira, por último, el cepillo contra uno de los cartelones que dice «Villalobos», que suena a lata, y entra al vagón. Se lava las manos y se acomoda en un compartimento vacío.

Poco después penetra en ese mismo compartimento un viajero algo más viejo que Ilegible, cargado con una maleta flamante, de piel fina: un equipaje de lujo, digno de un pasajero trasatlántico, que contrasta con el porte modesto del que lo lleva. Éste, después de examinar con cuidado el lugar, saluda tímidamente, coloca su maleta en la red y se sienta frente a Ilegible.

Mientras galopan los paisajes por la ventanilla, el viajero de enfrente empieza a dar señales de inquietud. Se desasosiega, se demuda. Parece presa de agudos dolores. Su intranquilidad se hace tan evidente que Ilegible se inquieta. Le pregunta si puede serle útil en alguna cosa. El viajero le dice que no se siente bien, pero que no cree que nadie pueda auxiliarle.

Entablan conversación hasta que el último no puede contenerse, se descompone y empieza a hablar precipitadamente:

–Caballero –le dice–, daría cualquier cosa por que me creyera usted. Ojalá no me tome por loco aunque pueda parecérselo. No tiene usted idea de lo que sucede. Corremos hacia la catástrofe...

Ilegible le contempla con curiosidad no exenta de desconfianza. ¿No será este sujeto un loco que, aprovechando la desaparición de la policía, se ha fugado del manicomio? El viajero empieza a referirle su historia:

–Créame. Mi situación es tal que tardará usted en comprender la necesidad que en estos momentos tengo de desahogarme.

El relato del viajero es acompañado por las imágenes necesarias que entran en la pantalla por un costado, en vista fija, como las imágenes de una linterna mágica.

Dice que él era un empleado modesto de oficina, de una oficina modestísima. (Vista fija.) Al pasearse durante la hora del almuerzo por los bulevares, se sentía siempre atraído por los comercios dedicados a los artículos de viaje. Particularmente le llamó un día la atención una maleta finísima detrás de la cual vio una mujer muy bella que le miraba sonriendo. (Vista fija.) A la mujer no la volvió a ver más. Pero desde entonces no pasaban 24 horas sin que fuera a mirar esa maleta con el temor de que hubiera desaparecido. Así ocurrió un día por fin.

Sintió como si su novia le hubiera abandonado para venderse...

Pero he aquí que al regresar descorazonado a su modesta pensión y entrar en su cuarto se encontró con que la maleta se encontraba allí, a los pies de su cama... (Vista fija.) ¿Cómo pudo ser esto? ¿Quién se la había enviado? No logró averiguarlo nunca. Un repartidor elegante, con galones, había preguntado por él, por Avendaño, y la había dejado allí...

Al oír el nombre de Avendaño, Ilegible reacciona vivamente. Se acuerda que este nombre es el que escribió maquinalmente la víspera sobre la mesa de su cuarto. Pregunta con visible inquietud:

–¿Usted se llama Avendaño?

–Para servir a usted.

Sigue el viajero contando cómo en la tienda no supieron darle razón... Misterio. La maleta se convirtió desde entonces para él en una obsesiva invitación al viaje. No era capaz de explicarlo bien. A veces le parecía que aquella mujer que había visto junto a esa maleta el primer día le estaba esperando en algún lugar, muy lejos... (Vista fija.) El caso es que tuvo que ponerse a ahorrar con objeto de poder tomar el tren un día hacía la playa más cercana. Le era indispensable ver el mar. Cuando le fue posible hacerlo, tomó su billete emocionado, como si fuera su viaje de bodas y se acomodó, como hoy, en un compartimento. Pero no mucho después que el tren arrancó empezó a sentirse mal. Creyó en un principio que debía tratarse del mareo. Pero las molestias arreciaron hasta convertirse pronto en dolores, unos dolores cada vez más insoportables que parecían provenir de sus huesos.

–Fíjese si sería fuerte que creí que me moría–. Mas de pronto... *Stock shot* de un violentísimo descarrilamiento de trenes con el estruendo propio del caso. Sigue contando Avendaño que por fortuna, tanto él como su maleta resultaron ilesos y los dolores se le quitaron al instante. Prefirió volverse a Villalobos por donde había venido sin experimentar malestar alguno.

En cuanto se le olvidó un poco el desagradable percance no tuvo más remedio que ponerse de nuevo a ahorrar. La maleta significaba para él la presencia de algo indeciblemente maravilloso... Cada vez que la abría parecía salir de ella una música que le transportaba y un aroma como de frutas tropicales maduras.

Por fin se volvió a poner en viaje no sin cierta aprensión. Desgraciadamente se repitió todo, los dolores inexplicables y rabiosos, como de quién sabe qué género de parto, para terminar en el choque de Tavira. (Vista fija.) Instante representando el choque de dos trenes con las locomotoras empinadas una sobre otra. Sobre esta imagen se oye la voz de Ilegible que comenta:

–Ocurrido el 18 de julio de 1936. Lo recuerdo perfectamente porque yo debía haber tomado ese tren y a última hora por un feliz descuido lo perdí.

–¿Usted debía haber tomado ese tren? –dice intrigado Avendaño.

–Así es en efecto.

–Pues de buena se libró. No quedó viajero sano.

El caso es que nuevamente él salió ileso del terrible percance y que el viaje actual es el tercero y que se están repitiendo los dolores precursores. El viajero pide auxilio a Ilegible:

–Sálveme usted. Explíqueme qué clase de cruel hado me persigue. ¿I qué promesas tan bellas se me transforman en estos horrorosos catacl mos? ¿Soy acaso el que causa los accidentes o mi presencia en ellos obe ce a otras razones que ignoro? Sálveme. Dígame que me cree, que tie compasión de mí. Tíreme usted a la vía, quizá se evitará de este modo catástrofe espantosa, aún mayor que las dos primeras a juzgar por los d lores que son esta vez más fuertes aun que las pasadas.

Ilegible trata, por una parte, de calmarlo. Pero a ratos cree que e siendo víctima de una broma pesada, en caso de que no se trate en rea dad de un loco. A veces le contesta con desconfianza, con acritud. Adem ya es demasiado lo que, suceso tras suceso, le está pasando desde la vísp ra. Creía estar poniéndose a salvo y he aquí que lo arbitrario se ceba sob él de nuevo. Acabará por volverse loco, porque la verdad es que no hay n vios que resistan.

Avendaño no se da por vencido e insiste con apremio cada vez may En su angustia Ilegible piensa que quizá en esa maleta misteriosa se e cuentre alguna explicación acerca del viajero y de sus extrañas historias. pide a Avendaño que le permita examinar la maleta por dentro, ver lo q contiene. Éste se niega: ¿qué objeto tiene eso? Ilegible insiste y Avendaño cede. Su negación exaspera a Ilegible que da señales de hallarse cada v más nervioso. Avendaño previene a Ilegible de la inminencia de la catástr fe, lo siente en la magnitud de sus dolores. Ilegible no puede contenerse y mismo toma la maleta y la baja de la red. Avendaño se le echa encima con energúmeno. ¿Celos? Entablan una lucha violenta, en la que trata incluso morder a Ilegible. Ruedan abrazados por el suelo y forcejean encontránd se así estrechísimamente ligados cuando sobreviene la catástrofe desastros Se despeña el tren hasta el fondo de un barranco. Por sobre los restos de trozados y humeantes de los vagones se ve rodar la maleta que al detener se abre, saliendo de ella una paloma que se aleja, volando. La maleta abrasada por el fuego ante los ojos impotentes de Ilegible y de Avendañ que han salido por entre las astillas y los hierros retorcidos milagrosamen ilesos.

Se oyen en cambio, ayes y gritos desgarradores pidiendo auxilio qu nadie se encuentra en disposición de prestar. Se ven miembros destrozad y separados de sus cuerpos, charcos de sangre, etc. Los dos supervivient se alejan del lugar de la catástrofe y se dirigen hacia una ladera que está frente. Avendaño va un poco conmocionado. Ilegible le ayuda a camina pasando un brazo de Avendaño en torno de su cuello. Le pregunta si no siente muy mal. Avendaño le contesta:

–No es nada. Estoy un poco atontado pero enseguida se pasará...

Después de una pausa... mientras van andando, comenta Ilegible:

–¿Con que ésta es la tercera vez?

–¿No se lo decía a usted?

–Y esa paloma, ¿para qué llevaba usted esa paloma?

–Pero si yo no la había puesto allí. Y no había guardado sino un poco de ropa blanca interior...

Se han sentado sobre el césped. Avendaño que al principio estaba recostado, acaba por tenderse. Ilegible le ve con los ojos cerrados, pálido... ¿Tal vez un síncope? Se interesa por él: ¿con su agresión no le ha salvado probablemente la vida? Le dirige la palabra y no contesta. Le sacude la mano, le da aire. Le toma el pulso. Parece que no lo encuentra. Lo sacude un poco más fuerte. En vano. Por fin acerca su oído al corazón de Avendaño. Debe oír algo inusitado... En efecto, se oyen amplificados los latidos del corazón como impactos de ametralladora. Luego el estruendo de una batalla violenta. Vuelve a quedarse sola la ametralladora cuyos disparos se sujetan a un ritmo imprevisto que no tarda en identificarse con el del telégrafo Morse. Tac, tac-tac-tac-tac-tac-tac, etc.

Toma Ilegible un lápiz y un papel y empieza a registrar los sonidos alfabéticamente. Se le ve como escribe:

«Por fin se acerca la hora tanto tiempo esperada... Ya la otra orilla empieza a formar la huella del pie futuro en la arena... Pronto, pronto... Si no, llegarás tarde a la creación del mundo».

–¿A quién te diriges? –dice Ilegible.

–A ti que me escuchas –responde el Morse.

–Pero ¿quién soy yo?

–¿Tú? Pues quién vas a ser. Ilegible... Hijo de Flauta...–. No se oye más. El corazón recobra su ritmo normal ante la perplejidad de Ilegible. El semblante de Avendaño tiende a normalizarse. Ilegible lo incorpora, lo apoya contra el tronco de un árbol. Hecho esto, Ilegible se pone a pasear yendo y viniendo con las manos cogidas tras de la espalda y presa de violenta agitación. De los restos del tren se ve salir de pronto una forma humana que se pone en movimiento y se dirige hacia ellos. Se trata de un personaje extraño. Es jorobado y parece que sus miembros no casan bien unos con otros, hasta el punto de que Ilegible, deteniéndose al dar una vuelta, tiene la impresión de que tal vez acaba de formarse allí con los restos de varias personas destrozadas. Se caracteriza ese personaje por llevar varios aparatos: Un sonotone último modelo; un *walkie-talkie,* último modelo también, con una antena que pasa encima de su cabeza; una pierna ortopédica de primera calidad que deja ver a través de su pantalón destrozado. Mientras va andand hace funcionar su *walkie-talkie:*

–Allo, allo... El accidente se ha producido en el lugar exacto. Llegar como convenido pasado mañana al mediodía... Espero que todo esté pr parado a bordo de manera que inmediatamente podamos zarpar...

–¿Se ha fijado usted qué personaje más extraño? –dice Avendaño.

–Sí. He tenido la impresión absurda de que se debía haber formad en estos momentos con los restos de varias personas muertas en el acci dente. Pero es que ya estoy medio loco... –responde Ilegible que sigue pa seándose.

El extraño personaje acaba por llegar junto a ellos.

–Hola, compañeros –les dice campechanamente–. Se diría que está ustedes un poco preocupados. ¿Les ha sucedido alguna desgracia?

–Hola –responde Ilegible secamente sin dejar de dar vueltas.

–¿Tienen ustedes alguna idea sobre el modo de salir de aquí?

–Ni la más remota –responde Avendaño.

El recién llegado toma del suelo el papel que había escrito Ilegible a descifrar los signos del Morse y los inspecciona con curiosidad. Pregunta:

–¿Cuál de ustedes es Ilegible hijo de Flauta?

–Servidor –contesta Ilegible después de vacilar un momento.

–¿Y por qué le llaman a usted de esa manera?

–¿Le interesa a usted mucho saberlo? –responde Ilegible amoscado.

–¿Cómo no?

Ilegible vacila de nuevo. En el estado de excitación en que se encuentra se le ve a punto de mandarlo a paseo. Pero, por fin, explica:

–Porque nací inclusero. Mis condiscípulos en la universidad para significar que mi nombre no era conocido, es decir, que en realidad no tenía nombre, me llamaron Ilegible. Uno, para insultarme, me llamó en otra ocasión «Hijo de Flauta»... De ahí ese nombre.

–¿Y por qué se apura? ¿Porque no tiene madre?... Bah... ¿Qué diría si yo le confesase que me acabo de formar aquí con los restos de varios viajeros que se han juntado en un cuerpo solo? No me creería ¿verdad? ¿Y si le dijera que me llamo Carrillo Izquierdo?...

–¿Cómo dice? –le interrumpe Ilegible agresivo, parándose delante de él.

–Carrillo Izquierdo...

Sin poderse contener, Ilegible le suelta una tremenda bofetada. El recién llegado le mira con ojos furibundos y se echa la mano al bolsillo posterior del pantalón.

Avendaño se pone de pie de un salto para contener a Carrillo. Le dice:

–Excúsele, está demasiado excitado...

Carrillo saca, no un revólver, sino un vibrador de masaje y se frota con él la mejilla golpeada diciendo:

–No tiene importancia.

–¿Y qué lleva usted ahí? –le pregunta Ilegible sin dejar su actitud agresiva, señalando la joroba de Carrillo.

–¿Qué quiere usted que lleve? Los acumuladores... Pero, en fin dejemos esto. ¿Adónde iban ustedes?

–Íbamos a la catástrofe y ya hemos llegado, responde Avendaño.

–En ese caso ¿por qué no se vienen conmigo? Vamos por lo pronto andando.

Dominados por la sangre fría y el tono de Carrillo, echan a andar.

Éste les comunica que tiene un pequeño barco de vela con una tripulación de cuatro personas que le espera en la punta del Finisterre, dispuesto a zarpar en cuanto llegue él a bordo. Existen a su juicio algunos problemas esenciales dentro de la vida social del hombre que no pueden encontrar solución en las regiones superpobladas de nuestro mundo contemporáneo. Por eso ha concebido la idea de salir en busca de una isla de que los hombres han hablado desde tiempos inmemoriales, esa isla esquiva a los navegantes, dotada de vida propia, que anda de aquí para allá en los océanos y que tal vez se sumerge como una ballena. Allí, en esa flotante y movible dimensión, en esa tierra virgen, es donde las realidades que le preocupan pueden concebirse... Es preciso hacerse el encontradizo, convertirse en cebo para que la isla venga por propia iniciativa al abordaje. Ilegible y Avendaño son invitados a sumarse a la expedición. Como ninguno de los dos tiene vínculo alguno que le sujete a este mundo, aceptan. Carrillo les felicita. Cree que son un cebo excelente, supervivientes como son de una catástrofe como la pasada. Mediante su *walkie-talkie* se pone de nuevo en comunicación con el barco para anunciar que llegará acompañado con dos compañeros.

Han llegado a la carretera. Se les ve marchar por la espalda. A lo lejos se oye la flauta de un pastor que cuida un rebaño de corderos. Se ve al pastor rodeado de seis corderos, de manera algo parecida a como se representa al Buen Pastor en el mosaico de la tumba de Gala Placidia en Rávena.

Estamos en alta mar. Se ve a nuestros tres personajes en un barco de vela, el *Insaciable,* de dos palos y unos veinte metros de eslora. Con ellos viajan cuatro marineros. Están unos en mangas de camisa, otros medio desnudos, todos descalzos y con piel tostada por el sol. Las barbas largas indican que se hallan embarcados desde hace bastantes semanas.

Una tarde, estando el mar algo picado y viéndose en el cielo unas nubes cuya negrura comenta con inquietud alguno de los viajeros, otro de lo tripulantes grita por dos veces desde lo alto del mástil. No se entiende bie lo que dice. Les parece oír: «¡Tierra a babor!... pero tal vez lo que grita es ¡Ella a babor!».

Todos se inquietan. Nadie percibe nada, pero piensan que lo que e vigía ve puede ser la famosa isla que andan buscando.

Por fin ven flotar no lejos del barco el cuerpo núbil y desnudo de una mujer muy hermosa. Emergen sus senos perfectos de las aguas que la rodean de espumas. Tiene los ojos cerrados y los labios encendidos aunque no da señales de vida...

–¿No será ésta la isla? –dice uno de los marineros.

–¡Quién sabe! –responde Carrillo. Por lo pronto te apuesto lo que quieras a que no es América.

Deciden subirla a bordo. La joven es idéntica a la mujer que murió en los brazos de Ilegible, posiblemente es la misma. Quizá la misma por la que se suicidó el policía del principio, la misma que vio Avendaño un día detrás de la maleta.

–Que nadie la toque –decide Carrillo.

Los siete la contemplan conturbados, cada cual a su manera. Su desnudez los intranquiliza. No comprenden cómo puede hallarse allí. La recogen por medio de una red y la depositan con cuidado sobre la cubierta. Ilegible está sumamente impresionado, conmovido. Se queda un poco al margen del grupo y pónese de nuevo a tocar la flauta muy quedito, como para sí.

Como el mar está un poco picado y empieza a hacerse de noche, optan por entrar a la joven al cuarto de la tripulación. La llevan entre varios sirviéndose de la red y la colocan sobre la mesa del centro. Fuman, beben, discuten. Lo cierto es que nadie sabe si está realmente ahogada o si está viva. Uno afirma que la ha visto respirar, mientras que otros aseguran que se trata del oleaje. Se forman dos bandos: el de los que pretenden que está viva y el de los que sostienen que está muerta. Si se pudiera tocarla... Pero no está permitido.

Ilegible sigue en su rincón tocando la flauta. Pronto uno de los marineros empieza a tararear maquinalmente la melodía. Avendaño hace lo propio a continuación y uno tras otro van entrando en el coro que tarda en tomar cuerpo. La canción que entonan es grave y conmovedora. Es un himno en canto llano que resuena profundamente mientras se oye el ruido de la tempestad que se ha desencadenado fuera y que parece servirles de acompañamiento.

Hay galerna. El movimiento del barco es fortísimo. Las cosas se mueven, se caen. Las lámparas se balancean. Sólo la mujer permanece como atornillada a la mesa sin moverse con los bandazos. Cruje el maderamen de un modo alarmante. El que está de guardia, que ha entrado de cuando en cuando a la habitación para advertir que la situación se hace inquietante, grita ahora con aspavientos de terror, que el mástil se ha quebrado y que la situación parece gravísima. Avendaño se acerca a los pies de la joven y con lágrimas en los ojos se dirige a ella en voz baja y conmovida:

–Te he reconocido desde el primer momento... Creía que ibas a sonreírme otra vez... Dicen que estás muerta... ¡Qué saben ellos! ... Pero es lo mismo, porque voy a infundirte mi vida... a reunirme, contigo para siempre...

Se le ve a Avendaño sacar un revolver del saco de Ilegible que está colgado en un clavo. En ese momento se le oye a Carrillo, que ha debido estar discutiendo, decir con voz estentórea al tiempo que se golpea el pecho con la palma de la mano:

–¡Yo, yo, yo!...

Simultáneamente se oye una detonación. A lo que parece, Avendaño se ha disparado un tiro en la sien.

En ese momento todo se viene abajo como si el barco hubiera chocado contra un escollo. La confusión es indescriptible. Se apagan casi todas las luces y hasta el cuerpo de la mujer cae al suelo. Ilegible, que ha rodado a un rincón, se encuentra de pronto junto al cuerpo desnudo de la joven. Ésta lo enlaza y lo besa profundamente en la boca. Él abre las manos, de las que salen puñados de plumas blancas mientras el agua irrumpe espumosamente y anega la habitación.

Una playa desierta. Se ve en ella a Ilegible tirado, vestido como al principio, pero con los pies descalzos. Se ha de tener la impresión de que acaba de ocurrir el naufragio. Empieza a volver en sí. Se sienta. Se adivina que ordena sus recuerdos. Contempla a su alrededor. Otea el horizonte que está vacío. Mira su reloj: está parado. Le da cuerda. Levanta instintivamente los ojos hacia el sol que está en el cenit. La luz cae tan vertical que su cuerpo y los objetos que le rodean no hacen sombra. En vista de ello pone su reloj a las 12. Grita poniendo la mano a manera de bocina, pero nadie le responde.

No lejos del lugar hasta donde llegan las olas ve algo que le llama la atención. Se trata de la huella de un pie humano en la arena, una huella única –de un pie derecho– sin que se vean las otras necesarias para que alguien haya podido llegar allí.

Acuden a su memoria las palabras que oyó por Morse en el corazón de Avendaño. Se acerca a dicha huella e imprime su pie izquierdo junto a ella. Parecen ser de la misma persona. Dice: «Ya la otra orilla empieza a formar la huella del pie futuro en la arena... Pronto, pronto. Si no llegarás tarde a la creación del mundo».

Con el propósito de ver si esa huella coincide con la suya, pone sobre ella el pie derecho y en ese instante se imprimen espontáneamente delante de él en la arena otra huella izquierda y otra derecha, sobre las que pone sus pies sucesivamente. Así, de un modo espontáneo, van apareciendo nuevas huellas ante él que acaban por conducirle a un lugar donde aparece impreso un hueco en la arena, el molde de un cuerpo femenino con los brazos abiertos. La impronta parece muy reciente. Con emoción y alegría, Ilegible se echa sobre esa huella o molde, abrazando y besando la arena.

Cuando se levanta con el traje y la cara manchados de arena húmeda, ve a Avendaño que viene hacia él con muestras de alegría. Se entabla entre ambos un diálogo en el que Avendaño, que se expresa con un lenguaje anticuado, da a Ilegible el tratamiento de Vuesa Merced. No comprende nada de cuanto Ilegible le cuenta en relación con el naufragio y con el cuerpo de la joven por la que aquél se había suicidado. Sus recuerdos personales son muy diferentes. Cree que está en el año de 1942 y que el barco en que navega se ha ido a pique en una expedición a las islas Azores. Nada tiene este archipiélago que ver con la isla, que, según Ilegible, habían salido a buscar, Avendaño no tiene sobre ella la menor noticia.

La cicatriz que Avendaño tiene en la sien, bastante antigua por cierto, es explicada por éste de una manera sin relación alguna con el tiro de pistola que recuerda Ilegible. Éste tiene otra vez la impresión de que es víctima de una broma pesada, que Avendaño es un mal cómico que le está tomando el pelo.

–Si Vuesa Merced no me tiene confianza, preguntárselo hemos a aquel que está pescando entre las rocas –dice Avendaño.

En efecto, Ilegible ve a lo lejos una persona cuya silueta le recuerda sin equivocación posible a Carrillo que aparece sentado a la orilla del mar, entre unas rocas, con una caña entre las manos. Se acercan a él, conversando. Carrillo tiene asida la caña con las dos manos y en vez de mirar al mar tiene los ojos perdidos en el infinito, encontrándose él mismo en estado de abstracción total, completamente arrobado.

Ilegible se le aproxima y coge la caña para sacudirla. Mas en el momento en que su mano toca la caña se oye resonar una música de profundidad asombrosa. Retira Ilegible la mano como si hubiera tocado un cable eléctrico y la música se extingue. Repite el juego otras dos veces con el mismo resultado. Cambia impresiones con Avendaño como de pesca, deciden imitar a aquél. Buscan entre las rocas algo que parezca una caña o pértiga. Encuentran unos palos retorcidos a los que sujetan los aparejos. En el momento en que el sedal establece el contacto con las ondas, empieza a resonar una sinfonía arrebatadora producida por instrumentos difícilmente identificables, que vibran con la grandiosidad de las armonías cósmicas.

Al cabo de un momento, Carrillo se desensimisma y sobre el fondo algo apagado de la música, se entabla entre los tres una conversación inesperada.

Ilegible se ha dado cuenta de que no parece existir una relación correcta entre la marcha de su reloj y la del sol. Éste se encuentra en posición sólo un poco distante a cuando lo miró por primera vez, mientras que según las manecillas de su reloj han transcurrido cinco horas y media. El negocio se complica cuando advierte que los recuerdos de Carrillo no coinciden ni con los suyos ni con los de Avendaño, pues Carrillo habla también de un naufragio pero ocurrido en el año de 1987.

La conversación versa sobre los siguientes temas, siendo Ilegible el que la dirige: Esta playa donde se encuentran y de la que ninguno es capaz de dar razón, ¿no será de la famosa isla que habían salido a buscar, donde debía existir una dimensión distinta? y toda la escena del naufragio y de la mujer desnuda, ¿no habrá sido el modo como la isla les abordó y se apoderó de ellos? Siendo ésta una isla que navega, tal vez a gran velocidad, podría explicarse el movimiento del sol mucho más lento que el de su reloj, a no ser que, simplemente, se hubiera éste descompuesto. Por otra parte, ¿no podría ser que estuvieran fuera del planeta Tierra –lo que explicaría el movimiento más lento del sol– en el planeta Venus, por ejemplo, por haber muerto en el naufragio y encontrarse en el *otro mundo*? Pero sobre todo, la duda: ¿Están vivos? ¿Están muertos? ¿Están en otra especie de tiempo o acaso en la eternidad?

Dejan tan profunda conversación para hablar de cosas más inmediatamente prácticas. A lo que parece se encuentran en una playa desierta de una isla perdida, y les es necesario valerse por sí mismos instalándose como robinsones. Lo primero es construir una cabaña donde cobijarse y encontrar algo con que nutrirse. Se les ve fabricar una choza con ramas, pero como carecen de clavos y de cuerdas se ve que su construcción no resistirá al soplo del viento. De común acuerdo se vuelven hacia el mar, cuya obligación como es debido, es proporcionar a los náufragos los restos del navío para que puedan instalarse. No encuentran absolutamente nada. Ilegible les dice entonces: Dejadme dormir. Veréis como el mar nos traerá las cosas de mi sueño.

En efecto: Ilegible se tiende en la arena y en cuanto se duerme se ve cómo se desprende de su cuerpo un doble suyo que se incorpora y echa a andar invitando a Avendaño y a Carrillo, por medio de señas, a que le sigan. Se dirige hacia un lugar donde empieza a verse flotar, junto a la misma orilla, una especie de caja de madera. Se acercan y ven que se trata de un ataúd.

Avendaño se echa a reír mientras que Carrillo lo contempla con visible aprensión. Invitados por Ilegible, entre ambos lo empujan a la orilla y lo abren, saliendo entonces de él un pez del tamaño de un hombre, una especie de tiburón que empieza a dar grandes saltos hasta que se vuelve al mar.

–Por lo menos nos quedan las tablas y los clavos –dice Avendaño. De nuevo Ilegible echa a andar hacia otro punto donde se divisa una especie de cajón enorme, semejante a los que se usan para trasladar los decorados de teatro. Al llegar junto a él e intentar manejarlo, advierten que es pesadísimo. No logran moverlo. Pero aprovechan el impulso de las olas que lo empujan a la playa, mientras que Avendaño y Carrillo impiden que la resaca lo vuelva al mar calzándolo por medio de grandes piedras.

–¿Qué diablos habrá aquí? –se pregunta Avendaño.

Presencian entonces cómo se levanta por sí sola la tapa del cajón. Dentro de él aparecen, acondicionados unos sobre otros como juguetes, no pocos personajes que se ponen en seguida en movimiento y salen a la playa formando una especie de comitiva o procesión. Salen primero, de tres en tres, doce frailes franciscanos de luengas barbas, constituyendo una banda de música. Cada uno toca un instrumento de viento o percusión pero con la particularidad de que, por mucho que se les ve soplar en las trompetas y trombones, redoblar los tambores y tocar los platillos, no se escucha ningún sonido. Se oye, en cambio, la voz de Avendaño que comenta:

–Discretos son los hijos de San Francisco.

A continuación de los frailes empiezan a salir los personajes del drama *La vida es sueño* de Calderón de la Barca que desfilan asimismo en formación. Se distingue entre ellos al rey Basilio, a Segismundo vestido de pieles de animal y con una cadena grande que lo sujeta y que sostiene por las manos; a Estrella, etc. Todos tienen las cuencas de los ojos vacías.

Según van saliendo del cajón y avanzando por la playa detrás de los franciscanos y con dirección a una pequeña loma que se alza al lado opuesto del mar, se oye los siguientes versos de *La vida es sueño* recitados por una voz profunda que resuena a cripta:

¿Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?

Deja de oírse la voz para escucharse el ruido del oleaje que batido por el viento, rompe sobre la playa. Transcurrido un instante vuelve a resonar la voz:

¿Y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?

Calla de nuevo la voz para oírse el mar hasta que se oye a aquélla de nuevo:

¿Y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?

Se repite el mismo juego sonoro mientras la comitiva se aleja del mar:

¿Y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?

La procesión se ha ido alejando de la playa para escalar la loma mientras que los tres náufragos, Carrillo, Avendaño y la sombra de Ilegible, echan a andar en pos de ella como arrastrados por una fuerza invencible. Al cabo de un momento se ve cómo el cuerpo dormido de Ilegible se incorpora para ponerse a andar con gestos sonámbulos de muñeco mecánico, hasta que echa a correr con todas sus fuerzas. Alcanza a su doble con el que se identifica adquiriendo su consistencia total, y se despierta.

Esta última operación ha hecho que tanto Ilegible como Avendaño se hayan quedado un poco rezagados, mientras que Carrillo ha seguido en pos de frailes y personajes dramáticos que no tardan en transponer la loma. Cuando Carrillo llega a su vez a la parte más elevada se encuentra con que la procesión se ha esfumado mientras que a una distancia regular ve desplegarse una playa inmensa atestada de gente, exactamente como la de Coney Island en los días de mayor afluencia (*Stock shot* de Coney Island.)

El rostro de Carillo se transfigura de entusiasmo a la vista de espectáculo semejante, mientras se escuchan los versos de Calderón que han empezado a recitarse en el momento en que llegaba a lo alto de la loma:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción.
Y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

En su entusiasmo comunicativo, Carrillo se vuelve hacia sus compañeros para animarles con voces y gestos a que se reúnan con él inmediatamente. Así lo hacen éstos. Cuando abordan la cúspide, Carrillo les muestra alborozado el espectáculo.

Sin embargo, cuando Ilegible y Avendaño miran hacia el lugar donde Carrillo les indica, no ven más que un desierto interminable donde aparecen diseminados algunos cactus pequeños y otros muy grandes.

–Como paisaje estéril, no está mal –comenta Ilegible.

–¡Cómo paisaje estéril! ¿Y aquella playa inmensa donde hierve el gentío, repleta de humanidad y riqueza?... ¿O cree usted que una aglomeración así puede tener lugar en un lugar pobre?

Ilegible y Avendaño se miran a hurtadillas y se hacen gestos para comunicarse uno a otro que Carrillo delira. Ellos en efecto, no perciben nada sino un desierto como los del sur de Estados Unidos y norte de México.

Carrillo les invita a correr hacia la playa, pero Ilegible y Avendaño lo toman a chacota. Muy excitado, Carrillo acaba por decirles:

–Pues bien, ahí os quedáis.

Y echa a andar a paso gimnástico no tardando en perderse detrás de un cacto gigantesco.

Filosóficamente y sin prisa Avendaño e Ilegible se ponen a su vez en movimiento. Cuando llegan al cacto no ven por ninguna parte a Carrillo. Le llaman, miran con obstinación. Nada.

–Se lo tragó la tierra –dice Ilegible.

–Y ahora qué hacemos –dice Avendaño.

Ilegible se sienta en el suelo a reflexionar y se pone a jugar con la arena. Poco después Avendaño se sienta también pero en el momento de poner sus posaderas en tierra lanza un grito de dolor:

–¡Ay!

–¿Qué le ocurre?

–Alguien ha clavado una albarda –contesta Avendaño al tiempo que se frota la parte dolorida.

–Una albarda es lo que merece –responde Ilegible riendo–. ¡Tanto escándalo por una espina de cacto!...

–Sí, espina –dice Avendaño, después de escarbar un poco en la arena–. Aquí hay un condenado pincho de metal. Mire...

Trata de remover el objeto que ha desenterrado pero no puede. Se pone a escarbar con ardor hasta que advierte que detrás del pincho existe un objeto grande de metal. Ilegible entra a su vez en faena.

Se les ve a ambos trabajar enardecidamente sirviéndose de palos que han encontrado allí cerca. Descansan de cuando en cuando secándose el sudor. Acaban de descubrir una gran estatua de la libertad que con esfuerzos sobrehumanos logran poner de pie junto al cacto. Éste puede sugerir por su tamaño una imagen de rascacielos. Le faltan a dicha estatua el brazo derecho con la antorcha y parte del izquierdo, mostrando algunos de los rayos de la cabeza retorcidos. Está corroída como si hiciera siglos que se encuentra enterrada allí. Junto a ella han aparecido también una serie de instrumentos de nuestra época, los mismos que Carrillo arrojó al mar cuando partió el velero. Todos ellos aparecen oxidados y dan la sensación de cosa sumamente antigua.

–Aquí debió haber una ciudad inmensa, con técnicos muy avanzados.

–Quizá estuvo aquí esa famosa civilización de la Atlántida. Todo este desierto debe estar lleno de ruinas... –dice Ilegible.

La estatua, iluminada por el sol poniente, casi horizontal, hace una sombra inmensa.

Mientras descansan un momento, comentando el suceso, oyen hacia la derecha un relincho de caballo seguido de un rebuzno formidable. Se levantan los dos a un mismo tiempo y corren hacia donde ha partido el sonido. Pronto ven un caballo flaco y un jumento que restriegan uno contra otro las narices.

La presencia de esos dos animales les llena de alborozo. Ilegible se monta inmediatamente sobre el caballo mientras le dice:

–¿No le decía que merecía una albarda?

Avendaño monta a su vez sobre el burro y los dos animales, como obedeciendo a una consigna y sin que nadie los espolee se ponen en marcha. Ha atardecido.

Se les ve caminar, primero casi oscurecido, llevados por el instinto de los animales. Se hace de noche. Se amodorran sobre sus cabalgaduras. Ha de darse la impresión de que pasan la noche entera caminando.

Se ve como amanece. Al asomarse el sol por un altozano, los animales se paran bruscamente ante un poste colocado en medio del desierto, guarnecido con un letrero como los que se colocan para indicar la existencia de una frontera. La cartela dice: «Columbia».

Avendaño, que se ha despertado, grita a su compañero:

–Despierte, que ya es hora. Mire qué luz más hermosa la de este sol d un nuevo día.

Ilegible se frota los ojos. Lee el letrero. Contempla el desierto.

Junto al poste corre un hilillo de agua. Bajan de sus cabalgaduras, beben, se ablucionan. Comentan que por allí debe empezar una tierra habitada o habitable.

Suben de nuevo sobre sus animales y se ponen en marcha trasponiendo la frontera. Se ve entonces cómo por unos rotos del saco de Ilegible resbalan de su bolsillo unos granos de trigo, cuyo número va en aumento caen por tierra. Poco después, Avendaño se vuelve a mirar lo que lleva andando y ve con estupefacción que ha ido creciendo un reguero de mata de trigo. Se lo advierte a Ilegible, que se admira y se echa las manos a lo bolsillos llenos de cereal. Con alegría infantil arroja un poco de ese trigo la tierra y se ve que no tarda en brotar.

–Pero qué clase de desierto es éste con tierra semejante –dice Ilegible

–Coja –le dice a Avendaño invitándole a meter las manos en sus bolsillos. Así lo hace.

Los dos empiezan a arrojar trigo a derecha e izquierda, pero no con gesto de sembradores sino como quien echa de comer a los pájaros. Andan a derecha e izquierda y pronto se ven rodeados de un campo de trigo incipiente Ilegible que se ha separado hacia la derecha, mientras su compañero iba hacia la izquierda, se encuentra de golpe al dar la vuelta a un montecillo, co el sol de frente que lo ilumina. Ve algo que le sorprende. Destaca sobre el cielo un gran bulto de mujer, algo así como una inmensa estatua de *La Venu de Milo* con sus dos brazos completos el derecho levantado a la manera d *La estatua de la libertad.* Como una antorcha parece tener el globo del sol e la mano. Esta mujer es exactamente la misma que alumbrada por el sol poniente se le mostró desnuda en el bosque...

Ilegible empieza a gritar a grandes voces:

–¡Un milagro! ¡Un milagro!...

Acude Avendaño sobre su jumento. Ilegible se vuelve hacia él par señalarle la visión con el índice y repitiendo:

–¡Un milagro!

Pero al mirar de nuevo hacia el sol ya no se ve la mujer sino un molino de grandes aspas semejante a los famosos de la Mancha. No sin decepción exclama entonces:

–Ah, no... Esta vez es un molino.

FINAL

Fotografía realizada en 1974.

Luis Buñuel, aragonés. Un cíclope. Tallado
planos recios. Con una silueta heráclı
Y un rostro xilográfi

Ernesto Giménez Caball

El canto del cisne es el título del último capítulo de la autobiogra de Luis Buñuel, *Mi último suspiro,* escrita, poco antes de su muerte, colaboración con Jean-Claude Carrière. Era, además, uno de los posib títulos que Buñuel había barajado para una película que finalmente llegó a filmar y cuyo guión ha sido publicado con el título de *Agón.*

Ésta es probablemente la mejor manera de cerrar un libro que reco los textos de un escritor que prefirió siempre que fuesen otros los que tr ladaran al papel lo que su imaginación, libre, le sugería, le mostraba, ¿dictaba?

EL CANTO DEL CISNE

Según las últimas noticias, poseemos en la actualidad bombas ató
cas suficientes no sólo para destruir toda vida sobre la Tierra, sino tamb
para hacerle a esta Tierra salirse de su órbita y enviarla a perderse, des
ta y fría, en las inmensidades. Me parece espléndido, y casi siento des
de exclamar: «¡Bravo!». Una cosa es ya cierta: la ciencia es la enemiga
hombre. Halaga en nosotros el instinto de omnipotencia que conduc
nuestra destrucción. Una encuesta reciente lo demostraba: de setecien
mil científicos «altamente cualificados» que en la actualidad trabajan e
mundo, quinientos veinte mil se esfuerzan por mejorar los medios de mu
te, por destruir a la Humanidad. Sólo ciento ochenta mil tratan de ha
métodos para nuestra protección.

Las trompetas del Apocalipsis suenan a nuestras puertas desde h
unos años, y nosotros nos tapamos los oídos. Esta nueva Apocalipsis, co
la antigua, corre al galope de cuatro jinetes: la superpoblación (el prim
de todos, el jefe, que le enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tec
logía y la información. Todos los demás males que nos asaltan no son s
consecuencias de los anteriores. Y no vacilo al situar a la información en
los funestos jinetes. El último guión sobre el que he trabajado, pero que n
ca podré realizar, descansaba sobre una triple complicidad: ciencia, te
rismo, información. Esta última, presentada de ordinario como una c
quista, como un beneficio, a veces incluso como un «derecho», quizá sea
realidad el más pernicioso de nuestros jinetes, pues sigue de cerca a los
y sólo se alimenta de sus ruinas. Si cayera abatido por una flecha, se p
duciría muy pronto un descanso en el ataque a que nos hallamos sometid

Me impresiona tan intensamente la explosión demográfica que
frecuencia he dicho –incluso en este libro– que sueño a menudo en u
catástrofe planetaria que eliminase a dos mil millones de habitantes, a
que estuviera yo entre ellos. Y añado que esa catástrofe no tendría sent
ni valor a mis ojos más que si procediera de una fuerza natural, terrem

epidemia desconocida, virus devastador e invencible. Yo respeto y admiro a las fuerzas naturales. Pero no soporto a los miserables fabricantes de desastres que cavan todos los días nuestra fosa común diciéndonos, hipócritas criminales: «Imposible hacer otra cosa».

Imaginativamente, la vida humana no tiene para mí más valor que la vida de una mosca. Prácticamente, respeto toda vida, incluso la de la mosca, animal tan enigmático y admirable como un hada.

Solo y viejo, no puedo imaginar sino la catástrofe o el caos. Una u otro me parecen inevitables. Sé muy bien que, para los viejos, el sol era más cálido en la época lejana de su juventud. Sé también que hacia el final de cada milenio es costumbre anunciar el fin. Me parece, no obstante, que el siglo entero conduce a la desgracia. El mal ha ganado la vieja y tremenda lucha. Las fuerzas de destrucción y dislocación han vencido. El espíritu del hombre no ha realizado ningún progreso hacia la claridad. Quizás, incluso, ha retrocedido. Nos rodean la debilidad, el terror y la morbosidad. ¿De dónde surgirán los tesoros de bondad e inteligencia que podrían salvarnos algún día? Incluso el azar me parece importante.

Yo nací en el amanecer de este siglo, que, a veces, me parece un instante. A medida que los años pasan, transcurren más deprisa. Cuando hablo de acontecimientos de mi juventud que me parecen todavía próximos, me veo obligado a decir: «Eso era hace cincuenta o sesenta años». En otros momentos, la vida me parece larga. Este niño, este joven que hacía esto, que hacía aquello, me parece que no era yo.

En 1975, encontrándome en Nueva York con Silberman, lo llevé a un restaurante italiano que yo frecuentaba treinta y cinco años antes. El dueño había muerto, pero su mujer me reconoció enseguida, me saludó, nos hizo sentarnos. Impresión de haber comido allí unos días antes. El tiempo no es siempre el mismo.

En cuanto a decir que el mundo ha cambiado desde que yo abrí los ojos, ¿para qué insistir?

Hasta los setenta y cinco años no he detestado la vejez. Incluso encontraba en ella una cierta satisfacción, una calma nueva y apreciaba como una liberación la desaparición del deseo sexual y de todos los demás deseos. No ambiciono nada, ni una casa a orillas del mar, ni un Rolls Royce, ni, sobre todo, objetos de arte. Me digo, renegando de los gritos de mi juventud: «¡Abajo el amor desenfrenado! ¡Viva la amistad!».

Hasta los setenta y cinco años, cuando veía un hombre muy viejo y muy débil en la calle o en el vestíbulo de un hotel, decía al amigo que se encontraba conmigo: «¿Has visto a Buñuel? ¡Increíble! ¡El año pasado estaba todavía tan fuerte... ¡Qué ruina!». Leía y releía *La vejez,* de Simone Beauvior, libro que me parece admirable. Por el pudor de la edad, no n exhibía en traje de baño en las piscinas, viajaba cada vez menos, pero r vida se mantenía activa y equilibrada. Hice mi última película a los sete ta y siete años.

Después, en los cinco últimos años, ha empezado verdaderamente vejez. Me han asaltado diversas afecciones, sin gravedad extrema. He emp zado a quejarme de las piernas, antaño tan fuertes, luego de los ojos e, incl so, de la cabeza (olvidos frecuentes, falta de coordinación). En 1979, por u problema de vesícula, tuve que pasar tres días en el hospital, alimentado c suero. El hospital me horroriza. El tercer día, arranqué los hilos y los tub y me fui a casa. En 1980 me operaron de la próstata. En 1981, de nuevo es vesícula. Mi salud se ve rodeada de amenazas. Y soy consciente de n decrepitud.

Puedo establecer fácilmente mi diagnóstico. Soy viejo, ésa es mi pri cipal enfermedad. Sólo me siento bien en mi casa, fiel a mi rutina cotidi na. Me levanto, tomo un café, hago media hora de ejercicio, me lavo, tom otro café mientras como alguna cosa. Son las nueve y media o las diez. Sa go a dar una vuelta a la manzana, y luego me aburro hasta mediodía. M ojos son débiles. No puedo leer más que con una lupa y una iluminació especial, lo que me fatiga muy pronto. Mi sordera me impide desde ha tiempo escuchar música. Entonces espero, reflexiono, recuerdo, animad de una loca impaciencia, echando frecuentes miradas al reloj.

Mediodía es la hora sagrada del aperitivo, que tomo muy lentamen en mi despacho. Después de comer, descabezo un sueñecito en un silló hasta las tres. De tres a cinco es el momento en que más me aburro. Le algunas líneas, contesto una carta, toco los objetos. A partir de las cinc mis miradas al reloj se multiplican: ¿cuánto tiempo me queda antes d segundo aperitivo, que tomo siempre a las seis? A veces, escamoteo u cuarto de hora. En ocasiones también, recibo a algunos amigos a partir d las cinco, charlo con ellos. Cenar a las siete con mi mujer y acostarme mu temprano.

No he ido al cine desde hace cuatro años, a causa de mi vista, de m oído, de mi horror a la circulación, de la multitud, y nunca veo la televisió

A veces, transcurre una semana entera sin que reciba ninguna visit Me siento abandonado. Entonces, llega alguien a quien no esperaba, quien no he visto desde hace algún tiempo. Al día siguiente, cuatro o ci co amigos vienen a verme a la vez, pasan una hora. Entre ellos, Alcoriz que antaño trabajó conmigo como guionista. Y Juan Ibáñez, nuestro mejo director teatral, que bebe coñac a todas horas. Y también el padre Julián, un dominico moderno, excelente pintor y grabador, autor de dos singulares películas. En varias ocasiones hemos charlado sobre la fe y la existencia de Dios. Como en mi casa tropieza con un ateísmo sin fisuras, un día me dijo:

–Antes de conocerlo, había veces en que sentía vacilar mi fe. Desde que hablamos juntos, se ha reafirmado.

–Yo puedo decir otro tanto de mi incredulidad. ¡Pero si Prévert y Péret me viesen en compañía de un dominico!...

En medio de esta existencia mecánica y minuciosamente reglamentada, la redacción de este libro, con la ayuda de Carrière, ha constituido una efímera revolución. No me quejo de ello. Eso me ha permitido no cerrar por completo la puerta.

Desde hace algún tiempo, apunto en un cuaderno los nombres, de mis amigos desaparecidos. Llamo a ese cuaderno *El libro de los muertos.* Lo hojeo con bastante frecuencia. Contiene centenares de nombres, unos al lado de los otros, por orden alfabético. Solamente anoto los nombres de aquellos con los que he tenido, aunque sólo fuera una vez, un verdadero contacto humano, y los miembros del grupo surrealista están marcados con una cruz roja. 1977-1978 fue para el grupo un año fatal: Man Ray, Calder, Max Ernst y Prévert desaparecieron en pocos meses.

Algunos de mis amigos detestan este librito, temiendo, sin duda, figurar en él algún día. No pienso como ellos. Esta lista familiar me permite recordar a tal o cual personaje que, sin ello, habría caído en el olvido.

Una vez, me equivoqué. Mi hermana Conchita me comunicó la muerte de un escritor español mucho más joven que yo. Poco tiempo después, sentado en un café de Madrid, le veo cruzar la puerta y venir hacia mí. Por unos instantes, creí que iba a estrechar la mano de un fantasma.

Hace tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar. Desde los esqueletos paseados por las calles de Calanda en las procesiones de Semana Santa, la muerte forma parte de mi vida. Nunca he querido ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo como yo. Habrá que morir con el misterio. A veces me digo que quisiera saber, pero saber, ¿qué? No se sabe ni durante, ni después. Después del todo, la nada. Nada nos espera, sino la podredumbre, el olor dulzón de la eternidad. Tal vez me haga incinerar para evitar eso.

Sin embargo, me interrogo sobre la forma de esta muerte. A veces, por simple afán de distracción, pienso en nuestro viejo infierno. Se sabe que las llamas y los tridentes han desaparecido y que, para los teólogos modernos, no es más que la simple privación de la luz divina. Me veo flotar en una oscuridad eterna, con mi cuerpo, con todas mis fibras, que serán necesarias para la resurrección final. De pronto, otro cuerpo ch conmigo en los espacios infernales. Se trata de un siamés muerto hace mil años al caer de un cocotero. Se aleja en las tinieblas. Transcur millones de años, y, luego, siento otro golpe en la espalda. Es una ca nera de Napoleón. Y así sucesivamente. Me dejo llevar durante u momentos por las angustiosas tinieblas de este nuevo infierno y, lue vuelvo a la Tierra, donde estoy todavía.

Sin ilusión sobre la muerte, a veces me interrogo, no obstante, por formas que puede adoptar. Me digo a veces que una muerte repentina admirable, como la de mi amigo Max Aub, que murió de pronto mient jugaba a cartas. Pero, de ordinario, mis preferencias se dirigen a una mu te más lenta, más esperada, permitiendo saludar por última vez a toda vida que hemos conocido. Desde hace varios años, cada vez que aban no un lugar que conozco bien, donde he vivido y trabajado, que ha for do parte de mí mismo, como París, Madrid, Toledo, El Paular, San J Purúa, me detengo un instante para decir adiós a ese lugar. Me dirijo a digo, por ejemplo: «Adiós, San José. Aquí conocí momentos felices. Si mi vida hubiera sido diferente. Ahora, me voy, no te volveré a ver, tú c tinuarás sin mí, te digo adiós». Digo adiós a todo, a las montañas, a la fu te, a los árboles y a las ranas.

Claro está que a veces regreso a un lugar del que ya me he despedi Pero no importa. Al marcharme, le saludo por segunda vez.

Así es como quisiera morir, sabiendo que, esta vez, no volveré. Cu do, desde hace algunos años, me preguntan por qué viajo cada vez men por qué no voy a Europa sino muy raramente, respondo: «Por miedo a muerte». Me responden que hay tantas probabilidades de morir aquí co allí, y yo digo: «No es el miedo a la muerte en general. Usted no me co prende. En realidad, me da igual morir. Pero que no sea durante un tras do». Para mí, la muerte atroz es la que sobreviene en una habitación hotel, en medio de maletas abiertas y, de papeles desordenados.

Igualmente atroz, y quizá peor, me parece la muerte largo tiempo d rida por las técnicas médicas, esa muerte que no acaba. En nombre juramento de Hipócrates, que coloca por encima de todo el respeto a vida humana, los médicos han creado la más refinada de las tortu modernas: la supervivencia. Eso me parece criminal. Yo he llegado a co padecer a Franco, a quien se mantuvo artificialmente vivo durante mes a costa de sufrimientos increíbles. ¿Para qué? Si bien es cierto que los mé cos nos ayudan en ocasiones, la mayor parte de las veces son *moneymakers,* hacedores de dinero sometidos a la ciencia y el horror de la tecnología. Que se nos deje morir, llegado el momento, e, incluso, que se nos dé un empujoncito para partir más aprisa.

Dentro de muy poco tiempo, estoy convencido de ello, lo espero, una ley autorizará la eutanasia bajo ciertas condiciones. El respeto a la vida humana no tiene sentido cuando conduce a un largo suplicio para el que se va y para los que se quedan.

Al aproximarse mi último suspiro, imagino con frecuencia una última broma. Hago llamar a aquellos de mis viejos amigos que son ateos convencidos como yo. Entristecidos, se colocan alrededor de mi lecho. Llega entonces un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos, me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la Extremaunción. Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero. Pero, ¿se tendrán fuerzas para bromear en ese momento?

Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba.

ÍNDICE

Carta de Luis Buñuel 7
Prólogo de Jean-Claude Carrière 9
Introducción de Manuel López Villegas 13

PRINCIPIO Y FIN 17

Fragmentos 21
Autobiografía de Luis Buñuel 23
Pesimismo 35

CONFERENCIAS 41

El guiñol 45
Tierra sin pan 59
El cine, instrumento de poesía 65

PRIMEROS ESCRITOS 71

Una traición incalificable 75
Instrumentación 77
Suburbios 79
Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo ...81
Por qué no uso reloj (cuento) 85
El ciego de las tortugas 89
Teorema 95
Lucille y sus tres peces 97
Diluvio 99

Ramuneta en la playa 101
Caballería rusticana 103
Una historia decente 105
La agradable consigna de Santa Huesca 107
Carta a Pepín Bello en el día de San Valero 111
Proyecto de cuento 115
La Sancta Misa Vaticanae 117
Ménage à trois 119

BUÑUEL EN EL GRUPO SURREALISTA 121

Una jirafa 125
Sobre el amor 131

UN PERRO ANDALUZ: DE LA POESÍA AL CINE 133

Poesía

Polisoir milagroso 137
Me gustaría para mí 139
Al meternos en el lecho 140
No me parece ni bien ni mal 141
Bacanal 143
El arco iris y la cataplasma 144
Redentora 145
Olor de santidad 147
Palacio de hielo 148
Pájaro de angustia 149

Cine

Un perro andaluz 151

TEXTOS CINEMATOGRÁFICOS 159

Una noche en el Studio des Ursulines 163
Del plano fotogénico 167
Metrópolis 171
La dama de las camelias 175

Napoleón Bonaparte (de Abel Gance) 179
Cuando la carne sucumbe (de Victor Fleming) 181
Deportista por amor (de Buster Keaton) 183
Variaciones sobre el bigote de Menjou 185
Découpage o segmentación cinegráfica 189
Noticias de Hollywood 193
Juana de Arco (de Carl Dreyer) 195
Nuestros poetas y el cine 197
Lo cómico en el cinema 199
Viridiana 201
A PECIME 205
Carta a *Nuestro cine* 207

TEATRO 211

Hamlet 215

PROYECTOS CINEMATOGRÁFICOS 227

La edad de oro 231
Las Hurdes, tierra sin pan 235
Gags 245
Alucinaciones en torno a una mano muerta 249
Carta a Juan Larrea 253
Ilegible, hijo de flauta 255

FINAL 279

El canto del cisne 283

Este primer libro,
Escritos de Luis Buñuel,
de Editorial Páginas de Espuma
se terminó de imprimir
en febrero del año 2000,
coincidiendo con el centenario del
nacimiento
del director aragonés.

Editorial Páginas de Espuma inicia su colección FUNDIDOS EN NEGRO dedicada exclusivamente al mundo cinematográfico con este primer título *Escritos de Luis Buñuel.*

FUNDIDOS EN NEGRO nace con la voluntad y la ambición de especializarse y enriquecer todos aquellos aspectos que, en mayor o menor medida, estén vinculados con la bibliografía y la literatura cinematográficas.

Del ensayo a la entrevista, del campo creativo y artístico al ámbito técnico, todas las materias y sus protagonistas serán motivo de interés en posteriores volúmenes escritos y preparados por destacados especialistas y personalidades del cine. Surge así una colección en la que, si bien el cine español ocupará un lugar privilegiado, tendrán su espacio todas aquellas otras formas de realizar y entender el cine.

Luis Buñuel

La brillante trayectoria cinematográfica de **Luis Buñuel** (1900-1983) se extiende a lo largo de cincuenta años en los que rodó una treintena de películas en tres países diferentes. No obstante, el inicio creativo del aragonés no se ubica en el cine, sino en las letras, donde durante su juventud exploró, no sin esfuerzo e intensidad, los ámbitos de la poesía, el cuento y el teatro en el entorno de la generación del 27 y las vanguardias europeas. Junto a su obra literaria, el presente libro reúne otros muchos escritos que pertenecen a distintas épocas y materias: desde el Buñuel autobiográfico al crítico de cine o conferenciante. Y si nunca le gustó volver a ver sus propias películas, sus escritos fueron objeto de nuevas relecturas y correcciones años más tarde, pues en ellos se vislumbra y descubre el genio de quien estuvo detrás de una cámara y de una pluma.

Editorial Páginas de Espuma ofrece al lector la excelente oportunidad de acercarse a todos estos textos, algunos de ellos escasamente conocidos, en una cuidada edición ilustrada a cargo del especialista Manuel López Villegas y prologada por Jean-Claude Carrière, amigo personal y guionista de Luis Buñuel.

PÁGINAS DE ESPUMA

Instituto de Estudios Turolenses
Excma. Diputación Provincial de Teruel

centenario luis buñuel

ISBN 84-931243-0-3
9 788493 124304